



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Cieleśne o(d)ślony: dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku

Author: Agnieszka Nęcka

Citation style: Nęcka Agnieszka. (2011). Cieleśne o(d)ślony: dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Cielesne o(d)słony

A surrealist illustration of a woman sitting on a black chair. Her body is composed of various letters and symbols, including 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z', '\$', '%', '&', '@', '#', 'Ω', 'f', 'n', 'm', 'c', 'r', 'b', 'y', 'n', 'c', 'w', 'y', 'r', 'f', 'a', 'v', 'y', 'o', 'g', 'r', 'v', 'c', 't', 'w', 'b', 'n', 'a', 'r', 'n', 'q', 'c', 'y', 't', 'b', 'z', 'c', 'r', 'Ω', 'z', 'n', 'q', 'o', 'v', 'n', '\$', 'R', 'm', 'y', 'c', 'f', 'w', 'b', 'n', 'v', 'r', 't', 'n', 'q', 'w', 'q', 'f', 'z', 'y', 'v', 'r', 'b', 'w', 'c', 'f', 'c', 'z', 'm', 'z', 'm', 'm', 'z', 'v', 'c', 'z', 'b', 'c', 'q', 'w', 'z', 'y', 'o', 'f', 't', 'q', 'r', 'a', 'v', 'f', 'n', 'v', 'q', 'n', 'v', 'q', 'z', 'b', 'm', 'w', 'Ω', 'b', 'f', 'r', 't', 'm', 'c', 'v', 'q', 'n', 'v'. The background is a green wall and a wooden floor.

**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego**



Fot. Monika Kaliciak

Agnieszka Nęcka – adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; krytyk literacki – współpracowała m.in. z pismami: „FA-art”, „Nowe Książki”, „Opcje”, „Śląsk”, „Twórczość”, „Pogranicza”, „Topos”, „artPAPIER”. Autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej* (2006) oraz *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (2010). Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2009).

Cielesne o(d)słony
Dyskursy erotyczne
w polskiej prozie po 1989 roku

Rodzicom i Uli



NR 2849

Agnieszka Nęcka

Cielesne o(d)słony

Dyskursy erotyczne
w polskiej prozie po 1989 roku



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Przemysław Czapliński

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Od Autorki.	7
Seksowna strona romansu. Z zagadnień współczesnej „powieści erotycznej”	21
Perwersja kompensacji. W świecie „dziecięcej” erotyki Andrzeja Czciwora-Piotrowskiego	73
„Mój pierwszy raz / Z twarzą Marylin Monroe”. Autoerotyczne pisanie <i>Szkiców do obrazu batalistycznego</i> Adama Ubertowskiego	145
„W domach z betonu nie ma wolnej miłości”. (De)konstruowanie erotyzmu w <i>Antologii twórczości p. Cezarego K. Kędera</i>	197
Zamiast zakończenia	259
Indeks nazw osobowych	281
Summary	293
Zusammenfassung	294

Od Autorki

W jednym ze swych opowiadań — o znamiennym tytule *Sexplosion* — Stanisław Lem pisał o czasach, w których seks „z prywatnej rozrywki, gimnastyki zbiorowej, z hobby i chałupniczego kolekcjonerstwa zamienił się w filozofię cywilizacyjną”¹. Prognozy autora *Solaris* okazały się niezwykle trafne. Społeczeństwo konsumpcyjne sfunkcjonalizowało seksualność jako jedną z czołowych i bardzo dochodowych gałęzi gospodarki². Myśląc o seksualności, zwykliśmy sprowadzać ją do samego aktu cielesnego zespolenia kochanków, którego obrazy udostępniane są w szerokim wachlarzu możliwości: od przedstawień pornograficznych poprzez erotycznie nacechowaną sztukę, na zdominowaniu życia przez tendencje *voyeurystyczne* skończywszy. Skłonność do redukowania erotyzmu do przyjemności, zabawy czy też naturalnego zaspokajania potrzeb fizycznych sprawia, że zwykle zapominamy o jego powiązaniach z psychologią jednostki, filozofią, antropologią, szeroko rozumianą kulturą, obyczajami i regulacjami prawnymi³. Seksualność jest jednak tą sferą ludzkiej działalności, w której wszystkie te płaszczyzny wzajemnych relacji nakładają się na siebie i przez którą się uobecniają.

¹ S. LEM: *Simon Merril: Sexplosion*. W: IDEM: *Fantastyczny Lem*. Posłowie J. JARZĘBSKI. Kraków 2001.

² Zob. S. RERAK: *Pornomodernizm i popkultura*. „Ha!art” 2003, nr 2.

³ Por. M. MOSTOWIK: *Obcy język ciała*. „Portret” 2004, nr 1, s. 124.

Trzy kluczowe słowa tytułu niniejszej książki — dyskurs, cieleśność i erotyka — zostały wykorzystane nie tylko w celu pokazania seksualności przez pryzmat wyboru tematycznego, jaki leży u podstaw praktyki artystycznej czy warstwy lingwistycznej (a zatem wymiaru mimetycznego przedstawień), ale nade wszystko, by zobrazować nakładanie się na siebie rozmaitych perspektyw. Teksty, które znalazły się w centrum moich zainteresowań badawczych: *Rzeczy nienasycone*, *Cud w Esfahanie* oraz *Straszne dni* Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, *Antologia twórczości p. Cezarego K. Kędera* i *Szkice do obrazu batalistycznego* Adama Ubertowskiego posłużyły jako przykłady potwierdzające tezę, zgodnie z którą erotyzm staje się dla współczesnych pisarzy punktem wyjścia rozprawiania m.in. na temat problemu inicjacji, outsidersizmu, intymnego doświadczania. Sfera erotyzmu pozwala na pełniejsze mówienie o własnej biografii, na czele z kłopotami wypływającymi z potrzeby publicznej autoekspresji. Poziom tematyki (erotyka jako jedno z wielu, dających się opisać, ludzkich doznań) jest więc dziś najniższym spośród owych warstw, nad którymi nadbudowuje się przestrzenie kolejne, by w konsekwencji doprowadzić do powstania poziomu „meta”, odsyłającego do kłopotów związanych choćby z wyraźnym rozgraniczaniem modernizmu i postmodernizmu. Nadrzędny (pod względem strukturalnym — najwyższy) problem, w jaki wpisują się wspomniane książki prozatorskie, nacechowany jest swoistą ambiwalencją, „zawieszeniem” między poetyką nowoczesną i ponowoczesną.

Nowoczesność to dysharmonia sfer, naprzemiennie zastyganie i niszczenie, stabilizacja i transgresja, ład i anarchia. Człowiek nowoczesny, rozdarty wewnętrznie, dotknięty traumą, naprzemiennie rewolucjonista i konserwatysta, pozostaje w pewnym sensie wrogiem nowoczesności. Ta wroga postawa kulminuje w modernizmie, w którym wszystko brzemiennie jest w swoje przeciwieństwo. Radości z uwolnienia od pozorów towarzyszy jak cień lęk, niepewność życia w świecie odczarowanym, pragnieniu objęcia nieograniczonych możliwości nowoczesnego doświadczenia — tęsknota za trwałymi, czytelnymi wartościami, fascynacji przemijającą, ulotną i przypadkową stroną dzieła

sztuki — dążenie do wartości wiecznych i niezmiennych. [...] Modernizm określał się poprzez negację i zmierzał ku nowości, ufundowanej na micie postępu. Zasadzał się na bezustannym przekraczaniu [...]. Postmodernizm, kultywując świadomość końca (metafizyki, historii, wielkich narracji), znosi sprzeczności modernizmu. Jest powtórzeniem modernizmu z ironiczną różnicą; nie jego destrukcją, lecz restrukturalizacją. Ironia jako trop powstaje w przestrzeni pomiędzy tym, co powiedziane, a tym, co intencjonalnie zamierzone. Ironiczne powtórzenie to intertekstualna parodia; wynika ze świadomości, że nie sposób zdystansować się do stylu (myślenia i mówienia) parodiowanego przedmiotu. Jego celem wydaje się wydobyć na jaw tego, co mimowolne lub represjonowane⁴.

Teksty, o których będzie mowa w kontekście dyskursów erotycznych, nie poddają się łatwej klasyfikacji. Wszystkie one wykorzystują poetykę fragmentu, która tłumaczy się dość prosto. Pokazanie rzeczywistości niespójnej, pokawałkowanej interpretować należy jako metonimię świata rozbitego. Czciobora-Piotrowskiego, Kędera i Ubertowskiego łączy z modernizmem poszukiwanie autentyczności oraz podejrzliwość względem języka. Przypomnijmy pokrótce, że pisarzom modernistycznym nie chodziło jedynie o namysł nad nieprecyzyznością i stylizacyjnym charakterem pisanych przez nich tekstów czy o topos niewyraźnego, ale o „radikalny zwrot od pocucia zadomowienia w języku do wizji języka jako więzienia, o odrzucenie uogólnionego autorytetu mowy”⁵. Świadomość takiej potrzeby wyrastała z odkrycia „ideologicznej i alienacyjnej władzy [języka — A.N.], płynącej z odgrywanych przez język ról: stronniczego pośrednika oraz współkonstruktora obrazu społecznej rzeczywistości”⁶. Praktyki modernistyczne, sytuując się po stronie eksperymentu, skłaniały do poszukiwania nowych form. Ponadto modernizm mocno akcentował antynomię życia

⁴ J. FRANZAK: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*. Kraków 2007, s. 542–543.

⁵ Ibidem, s. 19.

⁶ R. NYCZ: *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 57.

i opowiadania. W konsekwencji wiele miejsca poświęcano refleksji nad kwestionowaniem życiowych źródeł opowieści, wychodząc z założenia, że każda próba rejestracji życia jest już jego zniekształceniem. W związku z tym w centrum zainteresowań sytuowano pytanie o to, czy wszystko, co stanowi poznanie, jest konstrukcją? Odpowiedź, jaka wyłania się chociażby z omawianych w niniejszej książce tekstów, brzmieć będzie twierdząco. Prozaicy, próbując osiągnąć dystans przez podkreślenie świadomości traktowania rzeczywistości jako społecznego lub retorycznego konstruktu, zdają się jednak bliżsi tendencjom postmodernistycznym⁷. Zdaniem Jerzego Franczaka, „modernizm próbuje osiągnąć dystans z pozycji zewnętrznej, spoza kultury, zdobyć się na całościową wizję rzeczywistego świata”⁸. Kęder, Ubertowski i — choć w o wiele mniejszym stopniu — Czcibor-Piotrowski ową pozornie spójną rzeczywistość rozbijają właśnie od wewnątrz. Robią to bowiem za pomocą mechanizmów kształtujących przestrzeń kultury. Tym samym bliżsi są postmodernizmowi, który Jean-François Lyotard postrzegał jako „stan umysłu czy raczej stan ducha”⁹. „»Postmodernistą« jest ten, kto poza obsesją jedności dostrzega nieredukowalną wielość form języka, sposobów myślenia i życia (*Denk-und-Lebensformen*) i umie się z nią obchodzić”¹⁰. Nie inaczej jest w przypadku interesujących mnie tekstów, w których każdy z pisarzy — na odmienne sposoby — stara się poradzić sobie z ową różnorodnością. Prozaicy, dostrzegając zagrożenia płynące z ponowoczesności, przez dyskurs erotyczny chcą scalić nie tylko obraz świata, w którym przyszło im żyć, ale także — a może nade wszystko — uporać się z kryzysem osobowościowym. Robią to jednak, grając z czytelnikami za pomocą mnożenia i mylenia śladów. To, co wydaje się intymnym zwierzeniem, okazuje się mistyfikacją. I odwrotnie — pod płaszc-

⁷ Zob. J. FRANCAK: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej...*, s. 43.

⁸ Ibidem.

⁹ J.-F. LYOTARD: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1981, s. 97. Cyt. za: W. WELSCH: *Nasza postmodernistyczna postmoderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998, s. 53.

¹⁰ Ibidem.

czykiem banalnych anegdotek, pozornie nieistotnych opowiadań kryją się treści „ważne”.

erotyzm jawi się jako przestrzeń nieustannego pojawiania się oraz znoszenia napięć i sprzeczności. Będąc szczególnego rodzaju dywersantem dyskursów, pokazuje, jak skomplikowane są relacje pomiędzy rozluźnieniem rygorów obyczajowych i detabuizacją seksualnej problematyki a koniecznością zmierzenia się z niemożnością wyartykułowania narracji o sobie samym, o innych, o swej podmiotowości, seksualności, potrzebie transgresji czy nieumiejętnością sprecyzowania przeszkód w nawiązywaniu porozumienia z innymi. Literatura boryka się — bo borykać się musi — z podejmowaniem prób wyrażania autentyczności w świecie uschematyzowanym, świecie, w którym indywidualność doświadczenia erotycznego została wchłonięta przez rozbuchaną erotycznie, jawną ekshibicjonistycznie, kształtowaną przez klisze (przedstawienie, lingwistyczne etc.) zbiorową wyobraźnię. Z jednej zatem strony mamy do czynienia z dozwoloną otwartością mówienia/pisania o erotyzmie, z drugiej natomiast — ze świadomością istnienia pułapki sztuczności, w którą wikłają się dyskursy o(d)słaniające cielesność i seksualność. Literatura stara się zatem wyrazić to, co autentyczne, przy jednoczesnym obnażeniu niemożności autentycznego wyrażenia. Owa mocno zakotwiczona w nowoczesności dychotomia: zakryte — odkryte pełni funkcję mechanizmu generującego narracje o koniecznym i jednocześnie niemożliwym odsłanianiu erotyzmu. W konsekwencji teksty, o których będzie mowa w niniejszej książce, są przykładem prób balansowania między kategoriami opozycyjnymi, takimi jak choćby modernizm — postmodernizm. Dzieje się tak m.in. dlatego, że wykorzystuje się myślenie za pomocą opozycji przy okazji — upraszczającego — radzenia sobie z kłopotami związanymi z definiowaniem tych dwóch pojęć. Dość wspomnieć Ihaba Hassana, który różnice między modernizmem a postmodernizmem ujmował w sposób następujący: zamknięta forma — otwarta antyforma, cel — gra, plan — przypadek, hierarchia — anarchia, gatunkowość — intertekstualność, centralizacja — rozproszenie, synteza — antyteza, przedmiot sztuki — proces, totalizacja — dekonstrukcja, dystans — partycypacja, prezencja —

absencja, transcendencja — immanencja, semantyka — retoryka, głębia — powierzchnia, korzenie — kłłącza, *signifiant* — *signifié*, *grande histoire* — *petite histoire*, paranoja — schizofrenia, źródło — ślad, metafizyka — ironia, określoność — nieokreśloność¹¹. Pomimo zastrzeżeń, jakie można sformułować pod adresem użycia owych binarnych opozycji, Jerzy Franczak zauważa, że zestawienie to

nasuwa jednak ciekawe spostrzeżenie: modernizm zachowuje powyższe opozycje, konstytuuje go ruch między ich członami, przy czym pozytywnie wartościuje pierwsze z nich. Postmodernizm najpierw dowartościowuje drugie człony (które jednak istnieją o tyle, o ile niezbędnego kontrastu dostarcza negatywność opozycji), po czym stara się znieść samą dychotomiczną zasadę¹².

Postmodernizm, będąc zakotwiczony w modernistycznych napięciach, stara się je zatem znieść. W konsekwencji „zasypuje przepaść między sztuką wysoką a niską, unieważnia granicę między cudem a prawdopodobieństwem, między realnością a mitem”¹³. Teksty Czcibora-Piotrowskiego, Kędera i Ubertowskiego są — w moim odczuciu — swoistym kompromisem między modernistycznymi problemami tożsamościowymi a możliwościami ich rozwiązania za pomocą narzędzi postmodernistycznych. Przypomnijmy, że modernistyczne zwątpienie ma dwa źródła — tkwi w poznającym i poznawanym. Zdezintegrowane „ja” rozbija spójną wizję świata. W miejsce stałości i pewności poznawczej pojawia się prowizoryczność i fragmentaryczność¹⁴.

¹¹ Zob. J. FRANCAK: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej...*, s. 548. Por. I. HASSAN: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-modern Litterature*. The University of Wisconsin Press 1982.

¹² J. FRANCAK: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej...*, s. 548.

¹³ Ibidem, s. 547.

¹⁴ Zob. J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004, s. 36. Douwe Fokkema pisał: „Modernista nie wyjaśnia jak realista, ale nie rezygnuje z myślenia, brak mu pewności, przedstawia więc hipotezy [...]. Główną modernistyczną konwencją z punktu widzenia kompozycji

Brak pewności poznawczej — powiada Joanna Orska — pociąga za sobą relatywizm epistemologiczny; jeśli zaś nie ma jednej prawdy dla wszystkich, to nie może być też jednolitego systemu etycznego. Nadrzędną rolę imperatywów prawdy i etyki w twórczości literackiej wypiera teraz postulat autentyzmu, dążenie do weryfikacji tekstu. Eksponuje się odniesienia i zależności pomiędzy tekstem a światem, wykorzystując różne warianty autotematyzmu, próby imitacji strumienia świadomości. Nabierają wagi komentarze metatekstowe, sięga się po formy paraliterackie. Wszystkie te starania podszyte są niewiarą w możliwość adekwatnego wyrażania, opisanie świata za pomocą zastanych konwencji¹⁵.

Stąd również kwestionowanie podziału na fikcję i autentyczność, które zaowocowało zacieraniem granic nie tylko między sztuką „wysokoartystyczną” a popularną, ale także między gatunkami. Analiza interpretacyjna trylogii powieściowej Czcibora-Piotrowskiego, *Antologii twórczości p. Kędera oraz Szkiców do obrazu batalistycznego* Ubertowskiego — w moim przekonaniu — potwierdza słuszność tez głoszących wysoki stopień hybrydyzacji form, która, najogólniej rzecz ujmując, prowadząc do zacierania granicy między tym, co realne, a tym, co fikcyjne, i wykorzystując nade wszystko matrycę „powieści erotycznej”, doprowadziła do pojawienia się nowego typu tekstów prozatorskich. Będą to prozy pisane w duchu postmodernistycznym (w ujęciu uznającym go za końcową fazę modernizmu). Teksty, o których mowa, wyrastając bowiem z modernistycznego kryzysu światopoglądowego, wykorzystują postmodernistyczną grę (z) konwencjami, erotyzm postrzegając jako narzędzie autopoznania. Sytuujące się w centrum mej uwagi prozy, znajdując się na pograniczu fikcji i autentyku, łączą nade wszystko poetykę zapisków dziennikowych, imitację procesów myślowych z zabiegami fabularyzatorskimi. Omawiane tu książki po-

tekstu literackiego jest selekcja hipotetycznych konstrukcji wyrażających niepewność i prowizoryczność”. D. FOKKEMA: *Historia literatury — modernizm i postmodernizm*. Przeł. H. JANASZEK-IVANIČKOWA. Warszawa 1994, s. 21.

¹⁵ J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce...*, s. 36.

twierdząc tym samym słuszość konstatacji Stanisława Brzozowskiego, który mówił, że „Co nie jest biografią — nie jest w ogóle”¹⁶. Rekonstrukcja biografii natomiast „*ex post* zawsze ociera się o fabulację, zawsze zawiera w sobie jakieś miejsca puste i mimo najlepszej woli nie tyle jest biografią *sensu stricto*, ile naszym wyobrażeniem biografii”¹⁷. Jak zatem nie zgodzić się z Émilem Cioranem, który stwierdził, że „Istnienie jest plagiatem”¹⁸? Być może po części tym właśnie można by tłumaczyć tak chętnie sięganie po strategię sobotwóra, bawiącego się w układanie biograficznych puzzli.

Przypadek omawianych przeze mnie tekstów prozatorskich można by zatem określić swoistym pojęciem „prozy z kluczem”. Specyficzny jest to jednak rodzaj, gdyż tu granica między tym, co realne, a tym, co fikcyjne, jest niemal niezauważalna. Stąd tak ważna będzie sfera (pojmowanego za Foucaultem) dyskursu. Zderzanie (się) różnych rejestrów stylistycznych, prowadzi — najkrócej rzecz ujmując — do budowania napięć między tematem narracji a maskowanymi treściami, za które uznać można choćby problemy z autoidentyfikacją, otwartością na zagadnienia płciowości, cielesności i seksualności.

¹⁶ S. BRZozowski: *Pamiętnik*. Nakładem Antoniny Brzozowskiej. Fragmentami listów Autora i objaśnieniami uzupełnił O. ORTWIN. Lwów 1913 [reprint Kraków—Wrocław 1985], s. 142.

¹⁷ M. KISIEL, P. MAJERSKI: *Słowo wstępne*. W: *Biografie z Zagłębia. Materiały II Sesji Zagłębiowskiej*. Sosnowiec, 20 listopada 2003 roku. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2004, s. 7. Por. uwagi Anny ŁEBKOWSKIEJ: *Narracja biograficzna w fikcji*. W: EADEM: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008, s. 85—104.

¹⁸ Cyt. za: P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Przeł. W. GRAJEWSKI, S. JAWORSKI, R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 219.

Trzej bohaterowie rozprawy

Płeć, seksualność, przynależność historyczna są tymi elementami podmiotowości, z którymi łączy się problem (nie)wyrażalności¹⁹. Po 1989 roku mamy do czynienia z sytuacją „»nabierania tożsamości«: ciało okazało się bowiem uwikłane w fikcje społeczne — w zbiorowe narracje”²⁰. Literatura przyjmuje strategię „wywrotowca”, wykorzystując uchylanie maskujących zasłon, doprowadzających m.in. do upadania stabilnej normatywności.

Trzy kolejne rozdziały tej książki pokazują należących do odmiennych generacji pisarzy: Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego (ur. 1931), Konrada Cezarego Kędera (ur. 1965) oraz Adama Ubertowskiego (ur. 1967), którzy wykorzystali — w moim przekonaniu — matrycę „powieści erotycznej” do obnażenia rozerotyzowanego dyskursu i pokazania działania jego mechanizmów maskujących m.in. kłopoty z własnym „ja” (przejawiające się w zakreślaniu granic swej osobowości, autoidentyfikacji). Nie oznacza to jednak, że ich teksty są spełnionymi realizacjami projektu „roboczo” nazywanego przeze mnie „powieścią erotyczną”. Nie są. Ale to właśnie ów kłopot z łatwym „szufladkowaniem”, ze spiętrzeniem metaliterackich poziomów oraz skomplikowaniem relacji w sieci dyskursów o ciele i seksualności stanowi o ich urzekającej wyjątkowości i zdaje się argumentować za tym, by to ich prozom poświęcić uwagę. Wybór właśnie tych trzech pisarzy nie jest wyborem oczywistym i jedynie możliwym. Jak każdy — jest wyborem niezwykle selektywnym, subiektywnym i podważalnym. Dzieje się tak choćby dlatego, że — jak słusznie zauważył Dariusz Nowacki — to nie tyle my wybieramy nasze lektury, ile one nas²¹. W efekcie bywa, że określone książki są niesprawiedliwie niedowartościowane lub zupełnie przemilczane, inne z kolei bywają niesłusznie nadwartościowane. Z rozmaitych powodów interesujący mnie pisarze nie znaleźli się w tzw. nurcie

¹⁹ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 366.

²⁰ Ibidem.

²¹ Zob. D. NOWACKI: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004, s. 5.

mainstreamowym. W moim mniemaniu zostali zmarginalizowani nie tyle z powodu słabości warsztatowych ich propozycji wydawniczych, ile raczej — i to czyni ich prozy intrygującym materiałem badawczym — w wyniku złamania (na różne sposoby i w różnym zakresie) czytelniczych przyzwyczajeń²², wiążących się z obciążeniem sztuki społeczną normą „moralności”. Zdaniem Anety Szyłak, zarzut niemoralności implikuje w znacznej mierze milczenie na temat danego artefaktu²³.

Tym samym — jak zauważa Izabela Kowalczyk — walka o moralność zamienia się w moralizatorstwo. Po pierwsze moralne jest to, co jest „poprawne artystycznie” [...]. Wszystko inne jest występkiem, gdyż wynika z pustki, braku talentu i umiejętności akademickich. Krytyka nie spiera się o dzieła, lecz o własne interpretacje²⁴.

Przekraczanie granic implikuje — przynajmniej pozornie — zachwianie się uporządkowanego systemu, na którym opiera się mo-

²² Dość wspomnieć recepcję krytycznoliteracką wszystkich pięciu książek. W przypadku próz Kędera i Ubortowskiego poza warstwą tematyczną: panseksualizm (*Antologia twórczości p.*), autoerotyzm (*Szkice do obrazu batalistycznego*), chodziłoby nade wszystko o rozwiązania formalne („poszatkowana” fabuła, nakładanie się na siebie zbyt wielu płaszczyzn narracyjnych, brak związków przyczynowo-skutkowych). Z kolei Czcibor-Piotrowski ugodził w dykcję pisania o wojnie. Nie bez racji należy przywołać tutaj Hansa Roberta Jaussa, który dowodził, że przekraczanie horyzontu czytelniczych oczekiwań jest wpisane w samo dzieło, nie zaś w gest przekraczania. „Odpowiedni proces ciągłego ustalania horyzontu i zmiany horyzontu określa także stosunek między pojedynczym tekstem a szeregiem tekstów, tworzących gatunek. Nowy tekst ewokuje w czytelniku (słuchaczu) znany z poprzednio poznanych tekstów horyzont oczekiwań i reguł, które następnie są modyfikowane, korygowane, zmieniane albo też tylko reprodukowane. Modyfikacja i korekta wyznaczają pole gry, zmiana i reprodukcja — granice struktury gatunku”. H.R. JAUSS: *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*. W: IDEM: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999, s. 146.

²³ Zob. A. SZYŁAK: *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*. „Exit” 1997, nr 3, s. 1532—1534.

²⁴ I. KOWALCZYK: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa 2002, s. 72.

ralność. To z kolei pokazuje kruchość konstrukcji owego systemu. Niepokój natomiast wzbudza konfrontacja owych norm moralnych z rzeczywistością²⁵.

Erotyka stała się w ostatnich latach bardzo modnym tematem, wykorzystywanym dość często w celach pokazywania represyjności polskiej kultury doby postkomunistycznej i przełamywania *tabu* lub obrazowania tematyki politycznej. Dość wspomnieć skandalizujące powieści Manueli Gretkowskiej, Michała Witkowskiego, Andrzeja Horubały czy Rafała A. Ziemkiewicza. Nie sądzę jednak, by decyzję sięgnięcia przez bohaterów mojej książki po dyskursy erotyczne należało tłumaczyć potrzebą podniesienia swych notowań w literackim rankingu. W moim odczuciu, tematyka erotyczna nie miała być jedynie „wehikułem dowożącym” Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, Cezarego K. Kędera i Adama Ubertowskiego do „sławy i chwały” (by posłużyć się tytułem Iwaszkiewicza). Omawiane przeze mnie prozy nie są ani ich debiutami książkowymi, ani nie eksploatują erotyki w sposób prosty, a tym samym nie stawiają na bezkompromisowe porozumienie z czytelnikami. Mam wrażenie, że jest wręcz dokładnie odwrotnie. Potwierdzeniem owych intuicji mogłoby być pytanie Dariusza Nowackiego, który zastanawiał się:

[...] czy nie jest aby tak, że ta opresja [„wąskiego stołu”, o którym powiadał Jarzębski — A.N.] jest wielką szansą dla nowej prozy? Mam na myśli wysoko zawieszoną poprzeczkę, dążenie do tego, żeby przekroczyć konkurentów, koniecznie się wyróżnić. W rozmaity sposób, choćby najprościej — na polu techniki literackiej, kunsztu²⁶.

W świecie zdominowanym przez cielesność i rozgadanie na temat seksualności wyróżnić się można uczynieniem erotyki „bazą wyjściową” czy tłem do poruszenia zgoła innych niż erotyczne

²⁵ Zob. ibidem. Kowalczyk podaje przykład *Łaźni II* Katarzyny Kozyry, która wywołała oburzenie, przyklejając sobie m.in. sztucznego penisa. Zob. ibidem.

²⁶ *Sukces albo śmierć* czyli najnowsza proza w poszukiwaniu czytelnika. Dyskusja z udziałem Jerzego Jarzębskiego, Artura Madalińskiego, Dariusza Nowackiego, Justyny Sobolewskiej i Krzysztofa Uniłowskiego. „Opcje” 2006, nr 4, s. 74.

spraw. Taką strategię przyjął Kęder, który — podobnie jak Gombrowicz w *Pornografii* — bawi się zaskoczeniem czytelników, ukrywając pod osłoną banalnych opowiadań prawdy o wiele głębsze. Erotyka w interesujących mnie prozach Czcibora-Piotrowskiego, Kędera i Ubertowskiego jeśli już miałyby być swoistym wehikułem, to wehikułem pozwalającym na tematyzowanie kwestii związanych chociażby z kłopotami tożsamościowymi, ontologicznymi czy też problematyką miejsca i pozycji jednostki w relacjach interpersonalnych.

Omawiane tu prozy zostały pokazane nade wszystko w kontekście polskiej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, choć — co należy podkreślić na wstępie — nie kontynuują w prostej linii podówczas panujących tendencji. Z drugiej jednak strony, dostrzeżenie wyrazistych analogii między tekstami prozaików publikujących po obu stronach cezury roku 1989 dostarczyłoby argumentów usprawiedliwiających sceptyczne nastawienie części komentatorów życia literackiego do „przełomu”²⁷. Zdaniem Stanisława Piskora, utwory pisarzy należących do tzw. roczników sześćdziesiątych (a więc w przypadku omawianych przeze mnie także Kędera i Ubertowskiego) można by odczytywać jako przedłużenie lub reinterpretację projektów sformułowanych przez prozaików urodzonych w dekadzie wcześniejszej, które zlekceważone, zachowując aktualność, odżyły po latach²⁸. Z tezą autora *Ruchomego kraju* polemizował Krzysztof Uniłowski, w którego odczuciu „nawiązania do konkretnych poetyk są raczej kwestią przypadku bądź pochodną jednostkowych wyborów i sympatii”²⁹. Problemem o wiele ważniejszym są — jak słusznie twierdzi krytyk — „motywacje strategiczne”. „Chodzi mianowicie o to, że roczniki sześćdziesiąte na własny rachunek ponawiają pytania, które współczesnej kulturze stawiali młodzi w drugiej połowie ósmej dekady. Powraca więc kwestia przemieszania języków i anihilacji tradycji, braku »opar-

²⁷ Por. K. UNIŁOWSKI: *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* W: IDEM: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 24.

²⁸ Zob. S. PISKOR: *Brulionowcy — ekstrawagancja czy konsekwencja*. „Twórczość” 1996, nr 2. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Chłopcy i dziewczęta znikąd?...*, s. 25.

²⁹ K. UNIŁOWSKI: *Chłopcy i dziewczęta znikąd?...*, s. 25.

cia»³⁰. Wiązałoby się to z tym, co Teresa Walas nazwała „kontra-bandą epicką”. Badaczka pisała:

Wszystko, co zakwestionowane zostało na obszarze fikcji literackiej (a także szeroko pojętej sztuki) — podmiot, bohater, narracyjność, fabularność, przedmiot przedstawiania — powraca nie tylko w pokątnym handlu, jakim jest kultura masowa; pojawia się także w najwyższym obiegu jako możliwe i dopuszczalne, tyle — że pod postacią dokumentu, prozy niefikcjonalnej lub z lekką fabularyzowanej³¹.

Konstatację Uniłowskiego potwierdza *casus* Czcibora-Piotrowskiego, u którego da się dostrzec wyraźne podobieństwa do tekstowej propozycji Kędera czy Ubertowskiego (zdecentralizowany podmiot, fragmentaryczna rzeczywistość, panseksualizm *etc.*), choć autorem *Rzeczy nienasyconych* kierowały zupełnie inne „motywacje strategiczne” (ucieczka w erotyzm jako ratunek przed wojenną traumą oraz rekompensowanie sobie utraty własnej młodości).

Pisanie — mając na uwadze teorie Barthes’a, Baudrillarda czy Derridy — jest rodzajem uwodzenia nie tylko czytelników, ale i swoistym autouwodzeniem, które uobecnia się — bo jakżeby inaczej — w warstwie stylistycznej. Nie pozostaje nic innego, jak dać się uwieść opowieściom bohaterów o(d)słaniających (nie tylko swoją) seksualność...

*
* *
*

Książka ta jest skróconą i poprawioną wersją rozprawy doktorskiej *Dyskursy erotyczne. Z zagadnień prozy polskiej po 1989 roku*, napisanej pod kierunkiem prof. zw. dra hab. Mariana Kisiela, której obrona odbyła się w lipcu 2008 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Szczególne podziękowania składam Promotorowi rozprawy — Profesorowi Marianowi Kisielowi za cierpliwość i nieocenioną po-

³⁰ Ibidem.

³¹ T. WALAS: *Współczesna literatura polska — między empirią a konceptualizacją*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 89.

moc. Podziękowania zechcą przyjąć Recenzenci pracy doktorskiej: prof. zw. dr hab. Jerzy Jarzębski i prof. zw. dr hab. Jerzy Paszek oraz Recenzent książki — prof. zw. dr hab. Przemysław Czapliński, bez których życzliwości oraz bezcennych uwag merytorycznych praca ta nie przybrałaby ostatecznego kształtu. Za dyskusję nad fragmentami książki dziękuję również Koleżankom i Kolegom z Zakładu Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Seksowna strona romansu Z zagadnień współczesnej „powieści erotycznej”

Seksualność w pryzmacie cielesności

„Seks to najlepszy towar. Nie dość, że sam się świetnie sprzedaje, to jeszcze pomaga sprzedawać inne towary”¹ — powiada bohaterka *Wojny żeńsko-męskiej i przeciwko światu* Hanny Samson. Nie sposób polemizować z tą tezą. Jest ona zbieżna z konstatacjami Anthony’ego Giddensa, którego zdaniem

Seksualność: sprawa na pozór bez znaczenia dla życia publicznego, pasjonująca, ale zasadniczo prywatna, a do tego — jak można by sądzić — niezmienna, bo zdeterminowana biologicznie i konieczna dla zachowania gatunku. W rzeczywistości seks jest dziś bez przerwy obecny w życiu publicznym i, co więcej, niesie rewolucyjne przesłanie. [...] jest szansą na wyzwolenie z ograniczeń współczesnej cywilizacji².

¹ H. SAMSON: *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*. Warszawa 2005, s. 17.

² A. GIDDENS: *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2006, s. 9. Brian McNair był tego samego zdania. Zob. B. MCNAIR: *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*. Przeł. E. KLEKOT. Warszawa 2004.

Współcześnie chętnie tematyzuje się seksualność choćby przez opisywanie perwersyjnych aktów erotycznych. *Rzeczy nienasycone* (1999) i *Cud w Esfahanie* (2001) Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, *Sceny z życia pozamajątkowego* (2003) Manueli Gretkowskiej i Piotra Pietuchy, *Białe klisze* (1991) oraz *Uczty i głody* (1995) Zyty Rudzkiej, *Życie podziemne mężczyzny* (2003) Michała W. Pistoleta, *Ciało obce* (2005) Rafała Ziemkiewicza, *Umoczeni* (2004) Andrzeja Horubały, *Smaki i dotyki* (2006) Ingi Iwasiów czy *Praskie łowy* (2007) Aleksandra Kaczorowskiego są nielicznymi tylko przykładami, pokazującymi, iż erotyzm przedstawiany obecnie, to erotyzm w swym najbardziej obnażonym — bo biologicznym — aspekcie³. Seksualność oraz powiązana z nią fizyczność, cielesność stały się w ostatnich latach jednym z dominujących tematów literaturoznawczych⁴.

³ Należy jednak podkreślić różnorodny charakter wymienionych tekstów, sytuujących się na dwóch przeciwległych biegunach. Po jednej stronie znajdować się będą utwory takich pisarzy jak Gretkowska czy Pistolet (Michał Wojciechowski), po drugiej zaś — powieści Czcibora-Piotrowskiego i Rudzkiej. Wszyscy oni posługują się odmiennymi sposobami mówienia o seksie. Inną funkcję będzie miała erotyka w *Scenach z życia pozamajątkowego*, inną natomiast erotyzm pokazany w *Cudzie w Esfahanie*. Zob. A. NĘCKA: *Seks bez zahamowań?* W: EADEM: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006, s. 97. Warto zwrócić również uwagę na tak chętnie tematyzowanie spraw związanych z demaskowaniem pseudoreligijności za pomocą erotyki w powieściach *Ciało obce* (Warszawa 2005) Ziemkiewicza, *Kobieta i mężczyźni* (Warszawa 2007) Gretkowskiej czy *Katoniela* (Kraków 2007) Madeyskiej. Por. uwagi poczynione na marginesie książki Madeyskiej przez Dariusza NOWACKIEGO: *Katolicyzm jako źródło cierpienia*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 36.

⁴ Por. W. SEYMOUR: *Remaking the Body: Rehabilitation and Change*. London 1998, s. 4. Z prac polskich zob. np.: I. KOWALCZYK: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa 2002; B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006; *Ciało w kulturze i nauce*. Red. B. ZIŁKOWSKA, A. CWOJZIŃSKA, M. CHOŁODY. Warszawa 2009; P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków 2006; M. DRWIĘGA: *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*. Kraków 2002; B. KARWOWSKA: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*. Kraków 2009; *Ucieleśnienie. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl — praktyka — reprezentacja*. Red. A. WIECZORKIEWICZ, J. BATOR. Warszawa 2007. Pojawiło się również sporo numerów monograficznych pism kulturowych. Wymieńmy dla przykładu kilka spośród nich: „Opcje” 2002, nr 4—5; „Portret” 2004, nr 1; „pressje” 2006, nr 8;

Upraszczając kwestię, można powiedzieć, że stało się tak za sprawą ujmowania doświadczania świata przez doświadczanie ciała i cielesności⁵. Beata Przymuszała, analizując problematykę ciała w polskiej poezji współczesnej, przypominała, że po roku 1945 da się zauważyć trzy momenty swoistej „eksplozji” (przejawiającej się w „biologizacji ciała”, akcentowaniu aspektu fizyczności, podkreślaniu reifikacji ludzkiej cielesności) somatycznej tematyki. Pierwszy z nich przypadł na koniec II wojny światowej. Drugi łączył się z pojawieniem się w polskiej literaturze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych egzystencjalizmu, który koncentrował uwagę właśnie na urzeczowieniu człowieczego bytu, interpretowaniu cierpienia i śmierci jako najważniejszych przejawów istnienia, badaniu „autentycznego »ja«”. Egzystencjalizm pojmował ciało jako „byt-dla-siebie”, który co najwyżej może zostać poddany oglądowi. Zmianę perspektywy przyniosła propozycja traktowania w latach siedemdziesiątych ciała przez nowofalowców⁶, którzy — zdaniem Pawła Dybla — obarczyli je wartością etyczną, zwracając nade wszystko uwagę na „prawdziwą”, bo „jednoznaczną” autentyczność mowy ciała⁷.

„Red” 2007, nr 1; „Tekstualia” 2007, nr 1; „Secesja” 2007, nr 2; „Rita Baum” 2007, nr 11; „Pogranicza” 2010, nr 3.

⁵ Por. M. STALA: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994, s. 267.

⁶ Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 9, 14—15. Por.: E. BALCERZAN: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 1. Warszawa 1994, s. 190—223; T. DREWŃOWSKI: *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 75—76; J. ŁUKASIEWICZ: *Laur i ciało*. Warszawa 1971; P. DYBEL: *Ziemscy, słowni, cieleśni. Eseje i szkice*. Warszawa 1988.

⁷ Zob. P. DYBEL: *Ziemscy, słowni, cieleśni...*, s. 277. Nie jest tak — co oczywiste — że cielesność przed 1945 rokiem nie istniała. Wprawdzie Jacques LE GOFF i Nicolas THUONG dowodzili, że ciało jest „jedną z wielkich luk w historii, jednym z wielkich zapomnień historyka [...] tradycyjna historia jest odcieleśniona. Interesowała się ona mężczyznami, okazjonalnie również kobietami — ale prawie zawsze pozbawionymi ciała. Tak jakby życie tegoż ciała toczyło się gdzieś poza przestrzenią i ciałem, zamknięte w swoim rzekomym gatunkowym znieruchomieniu” (IDEM: *Historia ciała w średniowieczu*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2006, s. 5). Autorzy analizują dwoistość sposobu traktowania cielesności, która z jednej strony jest — za sprawą ofiary Chrystusa — gloryfikowana, z drugiej natomiast

Prezentowanie cielesności przyjmowało różne formy. Spełniała ona funkcję azylu, schronienia przed cywilizacją. Ujmowano ją przez pryzmat kwestii związanych z doświadczaniem choroby i śmierci czy obrazowano za pomocą problemu transgresji⁸. Bożena Witosz podkreślała z kolei coraz silniejsze akcentowanie sfery dotykowej i — w konsekwencji — „eliminowanie dystansu właściwego dla postawy kontemplującej akt, uwalniając tym samym ciało [...] od symbolicznego pośrednictwa”⁹. Z czasem ciało stało się ciałem „dialogicznym”, odrzucającym dystans i prymat widzenia na rzecz otwarcia na Drugiego i odczuwania¹⁰. W konsekwencji tych wszystkich przemian wciąż powracają pytania o to, do czego doprowadziło zerwanie z tabuizowaniem ciała? Czy jest możliwe pełne obnażenie, skoro zawsze będziemy posługiwali się konstrukcjami językowymi? Czy pisarze chcą prowokować, czy też zadowolają się konwencjonalnymi ujęciami cielesności? A może szukają nowych sposobów jej wyrażania? Sprawy się komplikują, gdy zauważymy, że cielesność nie jest jedynie przedmiotem opisu i refleksji, ale jednym z wymiarów egzystencji, a zatem istotny jest sposób przeżywania, doświadczania siebie i otaczającej nas rzeczywistości. Stąd w dwudziestowiecznej filozofii do najważniejszych problemów należą te z zakresu „tożsamości relacyjnej”, „ciała otwartego”, zwrotu ku tożsamości

— jest okiełznana i poniżana przez zakazy chrześcijańskiej religii. Bez wątpienia jednak, ciało zawsze budziło zainteresowanie. Dość wspomnieć twórczość Rabelais’go, Villona, Boccaccia. Zob. też uwagi Marii WEINERT pomieszczone w szkicu zatytułowanym *Człowiek cielesny obrazem kosmosu w starożytności, średniowieczu i czasach nowożytnych*. „Rita Baum” 2007, nr 11, s. 138—141.

⁸ Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 10. Robert Cieślak wyróżnił cztery kategorie: ciało jako przedmiot estetyczny, ciało zdeformowane, ciało jako źródło tożsamości, ciało — „obraz/podmiot porwania” (pożądania lub tabuizowania). Zob. R. CIEŚLAK: *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*. W: *Między słowem a ciałem*. Red. L. WIŚNIEWSKA. Bydgoszcz 2001.

⁹ B. WITOSZ: *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*. Katowice 2001, s. 153—154. Por. szkic Michała Pawła MARKOWSKIEGO — *Co to znaczy czytać* („Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 22—29), w którym badacz snuje refleksje na temat „cielesnej techniki czytania”.

¹⁰ Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 19.

dynamicznej¹¹. Rozwój mediów doprowadził nadto do wizualizacji ciała¹² i uczynienia go znakomitą strategią marketingową, zmieniającą perspektywę patrzenia na problem łamania *tabu* i ochrony intymności¹³. Współcześnie ciało podlega naciskowi parametrów atrakcyjności. Ciało, definiowane jako „układ działania, źródło praktyk, którego czynne zaangażowanie w codzienne interakcje jest konieczne do zachowania spójnego poczucia własnej tożsamości”¹⁴, pod wpływem rewolucji seksualnej i „procesów masowego transferu idei pochodzących z różnych sfer kulturowych”¹⁵ zostało w pełni urynkowane. Stało się towarem podległym uniwersalnym regułom świata konsumpcyjnego. Cielesność zaczęto pojmować jako „manifestację seksualnego pragmatyzmu, zestaw preferowanych społecznie technik podkreślania własnej atrakcyjności w celu uzyskania podstawowego poziomu zadowolenia z funkcjonowania w grupie atrakcyjnych seksualnie”¹⁶. Łatwy dostęp do mass mediów sprzyja upowszechnianiu i ujednolicaniu wzorców (zarówno zachowań,

¹¹ Por. ibidem, s. 19—21.

¹² Zob. ibidem, s. 24. Por. uwagi Roberta KACZMARKA poczynione w: *Ciało na wolnym rynku*. „Odra” 2007, nr 9, s. 16—19.

¹³ Dość wspomnieć notkę z czwartej strony okładki *Praskich łowów* Kaczorowskiego (Warszawa 2007): „Seks w Pradze i inne przyjemności”. Brian McNair powiedział, że „Zjawisko tzw. różowej branży jest świadectwem, iż przyjemne, odprężające aspekty seksualności od dawna były obiektem kapitalistycznej przedsiębiorczości, bazującej na przekształceniu pożądania i obietnicy rozkoszy seksualnej w różnego rodzaju towary, takie jak książki i filmy pornograficzne, przyrządy do uprawiania seksu, różnego rodzaju pomoce w zakresie mody i wizerunku, a także wszystkie przepojone seksem wytwory sztuki i kultury popularnej. Seks nie tylko się sprzedaje, ale także sprzedaje inne produkty rynkowe, używany już standardowo w reklamie oraz pop-wideo jako potężne narzędzie promocyjne. We wszystkich tych wypadkach seks powiązany jest z pieniędzmi i nigdy nie był bardziej niż we współczesnych społeczeństwach kapitalistycznych”. B. McNAIR: *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania...*, s. 16—17.

¹⁴ A. GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2006, s. 134.

¹⁵ A. OSTROWSKI: *Moje ciało, wspólny wizerunek, globalny wzorzec*. Anthony Giddens o cielesności. „Rita Baum” 2007, nr 11, s. 130.

¹⁶ Ibidem.

jak i wyglądownych), które dzięki rewolucji technologicznej można osiągnąć szybciej niż w systemach mniej postępowych. W konsekwencji nowoczesnym reżimem, któremu podlega ciało, jest reżim żywnościowy, gimnastyczny czy kosmetyczno-chirurgiczny. Rewolucja technologiczna przyczyniła się także do uwolnienia aktywności seksualnej od przymusu prokreacji¹⁷. Cieleśność stała się domeną hedonizmu. Procesy te przyczyniły się do coraz silniejszego akcentowania roli ciała w procesie samopoznania, autoprezentacji oraz przekraczania własnych granic¹⁸.

Imperatyw *diaphanes*

Współcześnie mamy do czynienia z sytuacją *jouer la transparence* („stawiać na przejrzystość”). Opozycja przezroczystość — nieprzezroczystość, wchodząc — w charakterze postulatu etycznego — w obręb dyskursu społeczno-politycznego, stała się współcześnie jednym z nadrzędnych imperatywów życia¹⁹. Marek Bieńczyk, czyniąc z owej opozycji temat jednego ze swych esejów, wyszedł od tez Arystotelesa, dla którego „»jest tylko przezroczystość«, to znaczy — jest tylko światło, ujawnione bądź czekające na ujawnienie, taka jest natura rzeczy; nie ma napięcia między tym, co się widzi, a tym, co jest, nie ma niepewności, czy widzialne odpowiada dokładnie temu, co jest widziane”²⁰, by snuć refleksje na temat ontologii rzeczywiście. Podstawowy problem wiąże się z dwuznaczną naturą samego pojęcia *diaphanes*. Z jednej strony — idąc tropem wyzna-

¹⁷ Zob. ibidem, s. 130—131. Giddens mówi o „plastycznej seksualności”, czyli seksualności „zdecentralizowanej, uwolnionej od wymogu reprodukcji”. Zob. A. GIDDENS: *Przemiany intymności...*, s. 11.

¹⁸ Dość wspomnieć wzrost znaczenia *body art*, piercingu, tatuaży, modyfikacji ciała. Zob. E. ORACZ: *Sztuka ciała — sztuka mięsa*. „Rita Baum” 2007, nr 11, s. 146—149.

¹⁹ Zob. M. BIEŃCZYK: *Przezroczystość*. Kraków 2007.

²⁰ Ibidem, s. 32.

czonym przez Jeana Jacques'a Rousseau (będącego punktem centralnym dla rozważań autora *Melancholii*), który dążąc do zacierania granic między przestrzenią prywatną a publiczną, utopijnie wierzył w szczerość intencji, pełne zrozumienie i otwartość ludzkich serc — przejrzystość wiązać należy z jasnością, pewnością oraz oczywistością. Z drugiej natomiast — patrząc choćby na czasy nam współczesne — kategoria ta stała się jednoznaczna z voyeuryzmem, „metodycznym podglądactwem bez respektu dla jakiejkolwiek i czyjejkolwiek intymności”²¹. Imperatyw — pozornej w gruncie rzeczy — szczerości zdominował nasze zdegenerowane „tu i teraz”, w pełni przejmując władzę nad dyskursem publicznym.

Odtąd nic już nie będzie osiągalne bezpośrednio i przejrzyste, poznawanie siebie będzie się posuwało drogą odkłamań, żmudnym i niechętnym afirmowaniem własnych kontradycji, docieraniem do wiedzy, że jest się daleko od siebie samego, że między „ja” i „ja” rozciąga się ogromny dystans, że jest się wręcz odwrotnością tego, kim się sądzi, że się jest. To, co nazwane zostało później rzeczywistością psychiczną, przesunie się w sferę niejasności i zamknie w stłumieniach, zranieniach i traumach, ale też w samym doświadczeniu ich rozpoznawania, czyli bezkresnym procesie demaskowania kolejnych iluzji, negowania kolejnych ustaleń, które same wciąż ulegają przeobrażeniu ze względu na strukturalny charakter podświadomości²².

Przywoływany tu esej Bieńczyka wyrasta nie tyle z pasji antropologiczno-filozoficznej pisarza, ile z potrzeby poszukiwania samego siebie oraz tego, co „gołym” okiem niewidoczne, wpływające z tęsknoty za doświadczeniem transgresji, marzeniem za byciem na granicy między światem doznawanym dzięki zmysłom i światem pozapercepcyjnym. Bieńczyk stawia fundamentalne pytania o przyczyny, dla których przezroczystość mętnieje. Jedną z odpowiedzi jest — zdaniem autora *Kroniki wina* — „histeria”, czyli irracjonalny lęk, który bardzo często prowadzi do tzw. ściemnia-

²¹ Ibidem, s. 68.

²² Ibidem, s. 62.

nia. W konsekwencji postulat jawności okazuje się złudny. Nachalne demonstrowanie polityki *traçabilité* prowadzi do umieszczania człowieka w akwarium (które przezroczyste jest jednak tylko iluzorycznie) i oddanie go pod działanie melancholijnego wyobcowania. Tworzy się zatem zakłęte koło, z którego nie ma ucieczki. To bowiem, co — *ex definitione* — powinno być „klarowne”, „jawne”, „dające się łatwo zrozumieć”, stało się elementem manipulacji²³. Coraz częstsze dawanie przyzwolenia na „paparazzyzację” w mediach, sprawiło, że ludzka prywatność zostaje prześwietlana na rozmaite (inwigilacyjne) sposoby²⁴. „Imperatyw publicznej przejrzystości” — jak trafnie puentuje Bieńczyk:

Obejmuje coraz silniej nie tylko instytucje władzy, lecz i przedsiębiorstwa; w wypowiedziach wszelkiego sortu rzeczników prasowych przejrzystość stała się latarnią, która naprowadza dyskurs i gwarantuje nieskazitelność wypowiadanych stwierdzeń; analizy socjologiczne wyraźnie mówią o zjawisku zwanym „odwrotem sekretu”: kiedyś zasłona była oznaką wstydu, eleganckiej pruderii, dziś — przeciwnie — mówi o bezwstydnosci i hucpie²⁵.

Przeciwko zasadom?

Doświadczamy zjawiska swoistej koniunktury na obnażanie intymności, objawiające się — w najprostszej formie — naturalistycznym opisywaniem cielesności. Mnie zajmować będzie jednak nie tyle samo ciało, ile wiążąca się z nim w sposób nierozzerwalny

²³ Zob. *ibidem*.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 70.

²⁵ *Ibidem*, s. 71. Paradoksalnie jednak — jak konstatuje Bieńczyk — „w psychologii i filozofii naszych czasów zwycięża nadal Freudowska koncepcja podmiotu pierwotnie nieprzejrzystego, opierającego się próbom jego uchwycenia, usidlonego w niekończącej się grze zasłon i masek, w semiotycznym skłębieniu”. *Ibidem*, s. 81.

problematyka seksualności, która współcześnie na nowo skłania do podjęcia pytań o wolność sztuki, przypomina o trudnościach z określeniem ludzkiej tożsamości, zachęca do kwestionowania przyzwyczajęń myślowych i przedstawieniowych, mających swe korzenie w chrześcijańskim zakazie ujawniania nagości oraz pruderyjnym traktowaniu erotyki w wieku XIX²⁶. Nie wolno jednak zapominać, że epatowanie seksualnością znamienne było dla tendencji awangardowych, które definiuję tutaj jako wyznacznik sztuki nowoczesnej w ogóle, nie zaś jako określenie konkretnych grup, z okresu międzywojennego²⁷. Modris Eksteins, analizując narodziny nowej sztuki, notował: „[...] istotnym impulsem sterującym eksperymentowaniem w sztuce na przełomie wieków było poszukiwanie wyzwolenia, zerwanie, w kategoriach estetyki i moralności, z centralnym autorytetem, patriarchatem, burżuazyjnym konformizmem”²⁸, co zaowocowało „akcentowaniem młodości, zmysłowości, homoseksualności, nieświadomości, przy-

²⁶ Por. B. PRYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 28—29. Por. P. KRAKOWSKI: *Z rozważań nad sztuką erotyczną*. W: *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa 1995, s. 16—17. Zdaniem Tadeusza Peipera: „Chodzi o przywrócenie praw pojęciom, które szczególnie u nas, w kraju katolickim i poezji mistycznej, były niesłusznie degradowane. [...] Nasza poezja dotychczas wielbiła miłość w kwiatach, milcząc wstydliwie o jej korzeniach” (T. PEIPER: *Poezja ciała*. W: IDEM: *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 96). Inga Iwasiów powiada natomiast, że „powtarzamy wytarty frazes o braku w polszczyźnie możliwości pisanie o seksualności. Nie ma literatury, którą można by zaliczyć do ambitnej literatury erotycznej” (*Nie istnieje tekst nieoznakowany swoim podmiotem*. Z Ingą IWASIÓW rozmawia Bernadetta DARSKA. „Pogranicza” 2007, nr 2, s. 77). Autorka *Smaków i dotyków* stawia hipotezę, że do zaistnienia takiego stanu rzeczy przyczynił się brak literatury libertyńskiej, zamknięcie na sprawy związane z seksem, problem dyskursywizacji uczuć intymnych w języku polskim. Zob. ibidem.

²⁷ Por. J. ZIOMEK: *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*. W: IDEM: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994; R. NYČZ: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002. Podobne ujęcie przyjmuje w swej książce Beata PRYMUSZAŁA (*Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*).

²⁸ M. EKSTEINS: *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Przeł. K. RABIŃSKA. Warszawa 1996, s. 63.

mitywności i społecznej deprawacji”²⁹. W konsekwencji to, co dotąd uznawane było za ludyczne, karnawałowe, nieoficjalne, a zatem pozostające na marginesie, zaczęło coraz silniej zawłaszczać dominujący dyskurs medialny. Ciało — zgodnie z fundamentalnymi zasadami naszej kultury — powinno być kontrolowane. Złamanie tej zasady odczytywano nie tylko jako dowód odwagi, ale i znak łamania konwencji oraz stereotypów, co jest jednoznaczne z byciem w „czołówce”, czyli w awangardzie. Potrzeba odsłaniania ciała wiązała się z jednej strony z szokowaniem, zdobywaniem rozgłosu, z drugiej zaś — z chęcią obnażania prawdy o ludzkiej naturze³⁰. Spełnienie tej strategii odnajdujemy choćby u surrealistów i futurystów. Ci pierwsi — jak poviadała Małgorzata Baranowska — „walcząc o »zwrot ciała«, naruszając w sztuce »bezpieczeństwo odbiorcy«, który narażony był na oddziaływanie sztuki jakby bardziej bezpośredniej, bardziej pozbawionej tabu [chcieli — A.N.] uświadomić odbiorcy własną jego osobę jako część zbiorowości seksualnej”³¹. To jednak nie wszystko. W manifestie Brunona Jasieńskiego czytamy:

Podkreślamy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źródeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do niego jest prosty, jasny i słoneczny. Tragedie seksualne a’la Przybyszewski są niesmaczne i dowodzą tylko zupełnej bezpamiętowości i impotencji mężczyzn współczesnych³².

²⁹ Ibidem.

³⁰ Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 31—32.

³¹ M. BARANOWSKA: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 89. Surrealiści obalając seksualne tabu, zmuszali do pokazania tłumionych popędów i pragnień. Futuryści zaś swe poglądy manifestowali za pomocą prowokacyjnych akcji. Skandal, który wymierzony był w mieszczańską moralność, prowadził do zmiany odbioru dzieła. Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 32. Por.: K. JANICKA: *Surrealizm*. Warszawa 1973, s. 49—51; A. HUTNIKIEWICZ: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa 1974, s. 101, 107.

³² B. JASIEŃSKI: *DO NARODU POLSKIEGO. MANIFEST w sprawie natyhmiasstowej futurystyki życia*. „Jednodniówka futurystów. Manifesty futurystów polskiego” 1921.

U podstaw futurystycznej koncepcji erotyki leżało „pobudzenie instynktów płciowych” oraz regulacja podejścia do tzw. spraw wstydliwych. Seksualność mogła być źródłem przyjemności tylko wówczas, gdy człowiek nie komplikował spraw z nią związanych³³. Konstatacja Jasieńskiego oznaczała — zdaniem Pawła Majerskiego — nie tylko powrót do radosnych uniesień, ale była wyrazem ostentacyjnego odrzucenia dwuznacznego myślenia o seksualizmie³⁴. Podobnie zjawisko to postrzegał Mateusz Kareński-Tschurl, dla którego

Erotyka futurystów kryje w sobie coś więcej [niż strategię skandalu — A.N.], jest czymś w rodzaju seksualnego sejsmografu, prawdziwą reakcją na świat, w którym erotyzm zyskuje coraz większy wymiar. Już nie prywatny i intymny, tylko kulturowy i społeczny. Zdaje się, że już wtedy seks i wszystko, co z nim związane, poczynając stawać się publicznym dyskursem, z pewnością także towarem w nowoczesnym rozumieniu³⁵.

W konsekwencji badacz skłonny był ujmować futurystyczną erotykę w kategoriach — definiowanego za Foucaultem — wyznania, wyznania „niepokojąco ekspansywnej roli erotyki we współczesnym społeczeństwie”³⁶. W przekonaniu autora *Historii seksualności* mamy do czynienia z sytuacją, w której wyrażamy „przyjemność z prawdy o rozkoszy, przyjemność z jej poznawania, z wystawiania na pokaz, z odkrywania, fascynowania się jej oglądaniem, mówienia o niej, podbijania za jej pomocą i zdobywania innych, zwierzania jej w sekrecie, wydzierania podstępem”³⁷.

Cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp i komentarz Z. JAROSIŃSKI. Oprac. tekstów H. ZAWORSKA. Wrocław 1978, s. 14.

³³ Zob. M. KAREŃSKI-TSCHURL: *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 48.

³⁴ Zob. P. MAJERSKI: *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001, s. 71.

³⁵ M. KAREŃSKI-TSCHURL: *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy?...*, s. 59.

³⁶ Ibidem, s. 60.

³⁷ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. W: M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Wstępem opatrzył T. KOMENDANT. Warszawa 2000, s. 68.

Ciało, wyrażając różne rodzaje pożądania, staje się obszarem przeżycia granicznego³⁸. Dzieje się tak za sprawą niemożności określenia granicy między wnętrzem i zewnątrz ciała oraz nieumiejętności jednoznacznego zdefiniowania przeżyć, które stanowią syntezę bólu i przyjemności. Podmiot z kolei określa sam siebie jako spójną całość, odrzucając to, co uznaje się za „brudne i plugawe”³⁹.

Podmiot — powiada Izabela Kowalczyk — odrzuca więc z definicji swoje cielesne funkcje, wyrzeka się ich, gdyż świadczą one o jego niezamkniętej, niemożliwej do zdefiniowania formie. Aby zdefiniować własne „ja”, potrzebne jest odrzucenie — *abjection*, choć samo to określenie posiada w sobie, pozostającą nie bez znaczenia ambiwalencję: oznacza coś, co jest odrzucane, wstrętne, ale też coś, co pociąga i fascynuje⁴⁰.

Owa fascynacja, której konsekwencją jest — zdaniem Bożeny Witosz — łamanie zakazu, staje się jednoznaczna z przekraczaniem konwencji. Nie ma innej możliwości, bowiem jak twierdziła Lyndy Nead:

Formy, konwencje i pozy ciała w istotny sposób przyczyniły się na poziomie metaforycznym do jego oswojenia: pozatykały i zabezpieczały otwory, nie pozwalając, aby wypłynęła przez nie banalna materia i przekroczyła granicę dzielącą wnętrze od zewnątrzności, moje „ja” od przestrzeni „innego”⁴¹.

Witosz konstatowała, iż wpisanie ciała w sferę porządku estetycznego przekształca „postać postrzeganą w postać zinterpretowaną”⁴². Beata Przymuszała dodawała zaś:

³⁸ Zob. I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 26.

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 27.

⁴⁰ *Ibidem*. Według Kristevej *abjection* jest potwierdzeniem na unieważnienie podziału: wnętrze — zewnątrz. Jej zdaniem, odrzucenie tego typu występuje ciągle, dlatego sposób definiowania podmiotowości również jest ciągły i nieskończony. Zob. J. KRISTEVA: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. by L.R. ROUDIEZ. New York 1982, s. 61. Por. I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 27.

⁴¹ L. NEAD: *Akt kobiecy, obscena i seksualność*. Przeł. E. FRANUS. Poznań 1998, s. 3.

⁴² B. WITOSZ: *Kobieta w literaturze...*, s. 14 [podkr. — B.W.].

Dwudziestowieczna ekspansja ciała jest natomiast próbą zmiany kulturowych paradygmatów: jeśli, jak pisał Marian Stala, Młoda Polska dokonała odkrycia ważności ciała na drodze negatywnej — poprzez szukanie bezcielesności, to twórczość awangardowa ważność tego tematu poświadcza właśnie poprzez eksperymentalne przekraczanie i ciągle odsłanianie tego, co próbuje ukryć świat „oficjalny”⁴³.

W podobnym tonie na temat erotyki u Witolda Gombrowicza wypowiadał się Jan Pawłowski. Badacz pisał:

Środowisko erotycznej przygody zawsze przedstawiane jest [...] jako świat potajemny, zakonspirowany, wstydlivy, ale równocześnie nieubłagany ekspansywny, zagrażający oficjalności, tzw. wyższej kulturze, wprowadzający w jej ramy pierwiastek anarchii i bezwzględnej rewolucyjności⁴⁴.

Kontestacja kultury, o jakiej można w tym przypadku mówić — jak dowodziła Aldona Jawłowska — wiąże się jednocześnie z jej odrzuceniem oraz reinterpretacją. W rezultacie dochodzi do wykraczania poza dotychczasowe systemy komunikacji oraz generowania nowych rodzajów ekspresji. Punktem wyjścia staje się zatem rozpoznanie „własnego położenia wewnątrz układu: »państwo—kultura—społeczeństwo«”⁴⁵. Nie idzie jednak o stworzenie „kulturowego azylu”, ale o „zastąpienie jednego zintegrowanego systemu upolitycznionej kultury i uwarunkowanej kulturowo polityki — innym systemem”⁴⁶. Autorka *Dróg kontrkultury* zauważyła, że najbardziej niebezpiecznym przejawem niewoli jest „wprowadzenie człowieka w świat fałszywych wyobrażeń przy jednoczesnym niewystępowaniu drastycznych form zewnętrznego nacisku”⁴⁷. Z przykładem

⁴³ B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 34.

⁴⁴ J. PAWŁOWSKI: *Erotyka Gombrowicza*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. ŁAPIŃSKI. Kraków 1984, s. 542—543.

⁴⁵ A. JAWŁOWSKA: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975, s. 104.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 104—105.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 106.

takiej manipulacji mamy do czynienia w przypadku dyskursywy-zowania erotyzmu. „Kultura duchowa” wyrastająca z sankcjonowania ogólnie przyjętych wartości, które powinny być realizowane w instytucjach i akceptowane w stosunkach interpersonalnych, wyzwała — kierowane przeciwko jej przewyżczeniu — poczucie alienacji jednostki⁴⁸.

Powyższe ujęcie bliskie jest Freudowskiej koncepcji kultury: wytwarzając *tabu*, pozbawia ona człowieka szansy realizacji podstawowych ludzkich pragnień. Ciało traktowane w perspektywie obnażania „kłamstwa kultury” pozwala postrzegać je za pomocą strategii prowokacji⁴⁹. Zakrycie ciała jest oznaką pruderii, „efektem zacofania, próbą zafałszowania prawdy o człowieku. Trzeba je odsłonić — odrzucić kulturowe normy, przekroczyć literackie konwencje wyrażania. Tak ujęta prowokacja służy zmianie myślenia nie tylko o ciele, ale i o literaturze”⁵⁰. Innymi słowy, w centrum twórczych zainteresowań powinno się sytuować „obszary wykluczone przez system władzy”⁵¹. Kowalczyk, pisząc o sztuce krytycznej, wskazywała na początki tego nurtu sięgające lat siedemdziesiątych (za przykład podając m.in. Galerię Repassage) i snuła refleksje na temat przekraczania granic między przestrzenią prywatną a publiczną, współtworzonymi przez sztukę i władzę normami prezentacji oraz „dozwolonymi” tematami. Autorka *Ciała i władzy* swą książkę poświęciła sytuacji lat dziewięćdziesiątych, uwagę skupiając na współczesnych skandalistach: Zofii Kulik, Katarzynie Kozyrze, Zbigniewie Liberze, Alicji Żebrowskiej, Grzegorzu Klamanie oraz Arturze Żmijewskim. W przekonaniu Kowalczyk celem

⁴⁸ Zob. *ibidem*.

⁴⁹ Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 35.

⁵⁰ *Ibidem*. Freud pisał: „Tabu jest nader dawnymi zakazami, które swego czasu zostały narzucone z zewnątrz pewnemu pokoleniu ludzi pierwotnych. [...] Zakazy te dotyczą czynności, które były przedmiotem bardzo silnego pożądania. [...] Kultura narodziła się wraz z zakazami, [...] by oderwać się od pierwotnego, zwierzęcego stadium rozwoju ludzkości”. Z. FREUD: *Człowiek, religia, kultura*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1967, s. 40, 154.

⁵¹ I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 11.

wykorzystywania strategii prowokacji, jaka widoczna jest u wymienionych twórców, nie jest zdobycie rozgłosu, lecz wyrażenie „prawdy”. W jednym z wywiadów autorka pierwszej polskiej monografii poświęconej sztuce krytycznej stwierdziła: „[...] być może ciało jest jedyną rzeczą, która pozostaje prawdziwa. [...] Sztuka pokazuje drugą stronę kultury popularnej, prowadzi z nią dyskurs. Artyści starają się przedrzeć przez zafałszowane wizerunki ciała i dotrzeć do prawdziwego przeżycia”⁵².

Ciało stało się obszarem dyscyplinowania człowieka oraz miejscem określania własnej tożsamości. Wpływ na zmianę postrzegania cielesności miały przede wszystkim teorie Freuda oraz Michela Foucaulta, Gilles’a Deleuze’a, psychoanalizy Jacques’a Lacana i coraz mocniej popularyzowane koncepcje feministyczne. Cezura, jaką wybrała Kowalczyk, była ponadto konsekwencją nowych sposobów funkcjonalizowania ciała w kulturze konsumpcyjnej, z jaką mamy do czynienia w Polsce w latach dziewięćdziesiątych⁵³. Badaczka potwierdziła tezy Zygmunta Baumana, dowodzącego, że konsumpcjonizm stał się nową formą władzy nad ciałem. Autor *Społeczeństwa w stanie obłąkania* pisał:

Ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi przeżycia. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety, jest narzędziem przyjemności. Poprawne spełnienie tych funkcji określa się mianem sprawności [...]. Utrzymywać ciało w stanie tak rozumianej sprawności, to odczuwać podniecenie na widok podniet i radość z ich konsumpcji. Sprawne jest ciało uczulone, chłonne, nastrojone na absorbcję przyjemności; wszelkiego rodzaju przyjemności — seksualnych, gastronomicznych, wzrokowych czy słuchowych, a nade wszystko przyjemności czerpanej ze skutecznego wyćwiczania ciała w sztuce odczuwania przyjemności⁵⁴.

⁵² *Ciało nasze codzienne*. Z Izelą KOWALCZYK rozmawia Małgorzata WYSZYŃSKA. „Gazeta Wyborcza Poznań” z 6 czerwca 2003, s. 8.

⁵³ Zob. I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 9.

⁵⁴ Z. BAUMAN: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995, s. 90—91.

W przekonaniu Ewy Kobylińskiej konsumpcjonizm przyczynił się do zmiany kodu seksualnego, który jest dziś opisywany za pomocą semantyki otwartości, inscenizacji medialnej, przyjemności i zabawy. Życiem człowieka rządzi „przymus zabawy”, który prowadzi do zachowań (auto)destrukcyjnych⁵⁵. Pułapkę, w jaką wpada „społeczeństwo zabawy”, zdefiniować można za pomocą następującej frazy: „człowiek dzisiejszy zdaje się cierpieć z tego powodu, iż musi mieć za dużo przyjemności, a za mało umie pragnąć”⁵⁶. Utopijny i emancypacyjny charakter „rewolucji seksualnej” lat sześćdziesiątych został zastąpiony pragmatycznym nakazem „maksimum przyjemności”, w efekcie czego relacje seksualne przybierają formę „wynegocjowanej transakcji”⁵⁷. Kobylińska — podążając za tezą Reimuta Reichego — powiada, że

[...] daje się zaobserwować rozdwojenie między panseksualizmem, czyli agresywną obecnością seksualności w świecie reklamy i mediów, a deseksualizacją rzeczywistej seksualności. [Reimut Reiche — A.N.] Uważa, że chodzi o dwie warunkujące się wzajemnie strony tego samego zjawiska: projekcję seksualnego podniecenia na zewnątrz — w świat internetu, talk-shows, reklamy, telewizyjnych spowiedzi, klubów zamiany partnerów *etc.* i ochronnego wycofania się jednostki przed tą inwazją. Jeśli przyjąć, że sensem medialnej seksualizacji jest projekcyjne odciążenie jednostki, to uderza ono z całą siłą w tę jednostkę z powrotem, dając jej poczucie wybrakowania i niewystarczalności. Odwrotnością panseksualizmu, twierdzi Reiche, wydaje się lęk przed entropią seksualności⁵⁸.

Poczucie swoistej chaotyczności wywoływanej wszechobecnością erotyzmu tłumaczyć można tabuizowaniem seksualności. W głównej mierze — upraszczając nieco sprawę — za taki stan rze-

⁵⁵ Zob. E. KOBYLINSKA: *Czarodziejski blok i szpulka. Psychoanaliza i nowoczesność*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 34.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Zob. ibidem.

⁵⁸ Ibidem, s. 34–35. Por. R. REICHE: *Triebschicksal der Gesellschaft*. Frankfurt 2004, s. 165.

czy obwinia się zakazy religijne. Zdaniem Kazimierza Imielińskiego, „Erotyzm jest dziedziną życia człowieka, do której »oficjalny« stosunek przez wieki, a nawet tysiąclecia kształtowały wierzenia religijne. W poprzednich epokach religia była bowiem wiodącym czynnikiem i ona właśnie nadawała kształt obyczajom, prawom, zwyczajom, co składało się na »jawną« kulturę”⁵⁹.

Peter Brown próbował bardziej szczegółowo odpowiedzieć na pytanie o przyczyny radykalizowania podejścia do spraw związanych z seksem w społeczeństwie chrześcijańskim między I a V w. n.e. Autor *Ciała i społeczeństwa* w pierwszym rządzie rozprawił się z mitem rozpasania seksualnego spod znaku markiza de Sade’a, twierdząc, że tylko nieliczni cieszyli się swobodą seksualną. Zdaniem irlandzkiego historyka potwierdzeniem tak postawionej tezy była analiza sytuacji demograficznej. Zbyt duży odsetek zgonów (ludzie nagminnie umierali w okolicach 25. roku życia) wymuszał wyrównywanie statystyk przy pomocy prawa, które nakładało na każdą Rzymiankę (wydawaną za mąż zwykle w 14. roku życia) obowiązek urodzenia pięciorga żywych dzieci. Lekceważenie małżeństwa zaczęło się nasilać — w opinii Browna — wraz z szerzącym się przekonaniem, zgodnie z którym niezamężni chrześcijanie są lepiej przygotowani do pokonywania utrapień. Kościół Boży wiązał się z ciągłością, rodzina zaś — będąca rezultatem „niskiego”

⁵⁹ K. IMIELIŃSKI: *Erotyzm*. Warszawa 1970, s. 277. Imieliński upraszcza sprawę, tłumacząc zaistniałą sytuację zakazami religii chrześcijańskiej, która doprowadziła do „zagubienia” aspektu fizycznego w miłości (nawet w samym myśleniu o miłości). Z czasem odrzucono realne potrzeby seksualne i związek między dwójgiem ludzi sprowadzono do sfery duchowej, wmawiając, że o potrzebach tego typu mówić nie wolno (a na pewno nie głośno). Zob. ibidem, s. 332. Podobne konstatacje znaleźć można w książce Adrianne Blue, w której autorka powiada, że w ludzkiej świadomości utrwalił się „romantyczny” sposób opisywania miłości: łagodnej, czystej. Symbolem kontaktu cielesnego uczyniono pocałunek. Zob. A. BLUE: *Pocałunek. Od metafizyki do erotyki*. Przeł. K. RABIŃSKA. Warszawa 1998. Nie inaczej do wpływu chrześcijaństwa na cielesność podchodził Kierkegaard, którego zdaniem to właśnie religia chrześcijańska określiła — i to negatywnie — erotykę duchowo. To, co związane z ciałem, uznawano za grzeszne. Zob. S. KIERKEGAARD: *Studia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: IDEM: *Albo-albo*. T. 1. Przeł. J. IWASZKIEWICZ. Warszawa 1968, s. 65–66.

pożądania — uzależniona była od stosunków płciowych, dzięki którym jedno pokolenie zostawało zastępowane przez kolejne. Innymi słowy, fizyczność zastąpiono metafizycznością. Wstrzemięźliwość, jaka zaczęła się nasilać około V w. n.e., miała uwolnić człowieka od świata zwierzęcego⁶⁰. Z czasem miłość uznano za *sacrum*, natomiast skalanie jej mówieniem wprost o naturalnych potrzebach wiązało się z wywołaniem skandalu. Ale zakaz w pierwszym rzędzie sankcjonowany jest przez mechanizmy wewnętrzne. Słuszność miał Foucault, powiadając, że

[...] zakaz występuje pod trzema postaciami: stwierdzenia, że coś nie jest dozwolone; przeszkodzenia, by zostało powiedziane; zaprzeczenia, że istnieje. Formy na pozór trudne do pogodzenia. Wymyślono jednak swego rodzaju logiczny łańcuch charakterystyczny [...] dla mechanizmów cenzury: łączy on nieistniejące z nielegalnym i niewyraźnym w taki sposób, że każde z nich stanowi jednocześnie zasadę i skutek drugiego; o zakazanym nie należy mówić, dopóki nie zostanie usunięte z rzeczywistości; nieistniejące nie ma prawa do jakiegokolwiek manifestacji, nawet w porządku słowa oznajmającego jego istnienie; a to, co powinno być przemilczane, wygnane zostaje z rzeczywistości niczym coś w pełni zakazanego⁶¹.

Pokazywanie spraw związanych z erotyką ulegało jednak na przestrzeni wieków przemianom. Zdzisław Wróbel zauważył, że droga zmian wiodła

od romantycznej sublimacji uczuć na początku XIX wieku, przez społeczne i materialne uwarunkowania miłości prozy realistycznej, biologiczny seksualizm naturalistów, dekadenskie wynaturzenia i perwersje oraz falę wyzwolenia seksualnego w pierwszej połowie XX wieku, erotyzm w literaturze ostatnich dziesięcioleci naszego stulecia doszedł do swego apogeum i do swego dna. Odzwierciedlając i współtworząc nowe obyczaje erotyczne, literatu-

⁶⁰ Zob. P. BROWN: *Ciało i społeczeństwo: mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006.

⁶¹ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy...*, s. 77.

ra dotrzymuje kroku podręcznikom i poradnikom seksualnym, wychodzi naprzeciw udrękom i niepokojom moralnym ludzi ery atomowej, poddanym impulsom zmysłów i presji zdehumanizowanej cywilizacji przemysłowej. Stara się zrozumieć tajemnice bytu i fizjologii. Gubi jednak z pola widzenia sferę uczuć i duchowych więzi⁶².

W literaturze dokonywały się te same, co w innych dziedzinach sztuki, przemiany. Inaczej rzecz ujmując, w centrum zainteresowań pisarskich coraz częściej zaczął pojawiać się seks niż miłość. „Rewolucja seksualna” w literaturze miała być jedną z tych opcji artystycznych, która dawała nadzieję na „wypowiedzenie pełnej, ostatecznej prawdy o człowieku, na stworzenie »księgi ksiąg« będącej ostatnim słowem w poszukiwaniu tej prawdy”⁶³. Tak się nie stało, niemniej — za sprawą Davida H. Lawrence’a — mechanizm seksualnego życia człowieka został włączony do eksploracji pisarskich poszukiwań⁶⁴.

To niewątpliwie Lawrence — pisał Wacław Sadkowski — pierwszy obwieścił otwarcie, że miłość pozbawiona pierwiastka „tkliwości fallicznej” jest w literaturze miłością zakłamaną i wyidealizowaną — ale było to dopiero jakby wezwanie, aby ten pierwiastek uwzględnić w widzeniu i rozumieniu uczuć miłosnych w literaturze⁶⁵.

Dziś nie dziwi już podążanie za myślą Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego zdaniem „czasem lepsza jest kropka nad »i« i ogonek przy »ę« niż dyskretnie kropczki i myślniki”⁶⁶. Polska proza „nowa i najnowsza” przynosi wiele opisów odzierania z intymności uprawiające seks pary⁶⁷, potwierdzając konstatację Teodora W. Ador-

⁶² Z. WRÓBEL: *Erotyzm w literaturze nowożytnej*. Łódź 1987, s. 190.

⁶³ W. SADKOWSKI: *Wzlot i upadek. Rewolucja seksualna od Henry Millera do Williama Burroughsa*. „Literatura na Świecie” 1987, nr 5–6, s. 336.

⁶⁴ Zob. *ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ S.I. WITKIEWICZ: *Pożegnanie jesieni*. Warszawa 1992, s. 7.

⁶⁷ Dziś niekoniecznie odmiennych płci. Fakt, że kochankami — romansowymi bohaterami — mogą być przedstawiciele tej samej płci, można uznać za

na, który w *Teorii estetycznej* notował: „Stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy erotyki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”⁶⁸.

Swoiste apogeum obnażania intymności erotycznej przypada na okres wzmożonego rozwoju kultury konsumpcyjnej, w której — w przeciwieństwie do tego, co było znaczące choćby dla kultury socjalistycznej — przyjemność cielesna jest nie tylko akcentowana, ale i podsycana. Ciało nastawione na przyjemność może przekraczać wytyczone przez społeczne zasady współżyciowości normy moralne⁶⁹. W tym widzę główny argument potwierdzający postawienie cezury na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

W uścisku mediów⁷⁰

Zdaję sobie sprawę, że wybór roku 1989 jako cezury historyczno-literackiej jest posunięciem dość ryzykownym i — co oczywiste — może budzić uzasadnione wątpliwości⁷¹. Rok ten stanowi

jeden z elementów „aktualizujących” miłosny paradygmat. *Casus Lubiewa* (2005) Michała Witkowskiego, powieści *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota. Romansu pasywnego* (2005) oraz *Erotica alla polacca* (2005) Bartosza Żurawieckiego, *Głupca* (2005) Ewy Schiling, *Pozytywnych* (2005) Macieja Millera czy powieści *Mój świat jest kobietą. Dziennik lesbijki* (2004) Magdaleny Okoniewskiej.

⁶⁸ T.W. ADORNO: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994, s. 3.

⁶⁹ Zob. I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 39–40.

⁷⁰ Tytuł niniejszej sekwencji jest oczywistym nawiązaniem do dyskusji: *Literatura w uścisku mediów*. W rozmowie udział biorą: P. Czapliński, K. Dunin, J. Jarzębski, D. Nowacki, P. Śliwiński, M. Zaleski. „Res Publica Nowa” 2000, nr 7.

⁷¹ Zob. m.in.: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Przełom: warunki, oznaki, omamy*. W: IDEM: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 208–238; J. ORSKA: *Rytuał przełomu*. „FA-art” 2003, nr 1–2, s. 76–82 (przedruk w: IDEM: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006, s. 7–21); M. KISIEL: *Przełom 1980–1989: hipoteza zmiany kultu-*

jednak w praktyce krytyczno- i historycznoliterackiej sygnał zmian (czy raczej — by przywołać tytuł jednej z książek Jerzego Jarzębskiego — *Apetyt na przemianę*), wywołanych transformacjami polityczno-społeczno-gospodarczymi. Przemysław Czapliński pisał wprawdzie, że: „zamiast przełomu co się zowie, przełomu całą gębą, przełomu na miarę przejścia od nowoczesności do ponowoczesności, mamy do czynienia ze zjawiskiem niewyraźnym i trudno uchwytnym, zjawiskiem, które mnoży i myli ślady”⁷², ale dodawał dalej, iż

zmiana ustrojowa, choć nie musi wywołać zmiany poetyk, powoduje zmianę położenia i postrzegania literatury, zmianę jej usytuowania wobec rynku, polityki, pieniądza, źródeł społecznych wzorców osobowościowych, potrzeb i zamówień odbiorcy. W takiej sytuacji sztuka — choćby nie miała do zaproponowania niczego nowego — ulega zmianom, ponieważ znaczy co innego, jest inna, ponieważ znajduje się w nowym układzie. Przełom w literaturze nie musi być więc realny, ponieważ jest aż nadto realny wokół niej⁷³.

Bez względu na to, po której stronie sporu przeciwników i zwolenników „bezprzełomowego przełomu”⁷⁴ staniemy, nie można zaprzeczyć temu, że rok 1989 stanowił dla wielu komentatorów współczesnego życia literackiego punkt orientacyjny, wobec którego staje się możliwe diagnozowanie i opisywanie sytuacji kultury

rowej. W: IDEM: *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej*. Katowice 2004, s. 163—170. Por.: J. KORNHAUSER: *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*. Kraków 1995, s. 18—20; K. UNIŁOWSKI: *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* W: IDEM: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 5—68; D. NOWACKI: *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*. W: IDEM: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 14—37; M. STAŁA: *Coś się skończyło, nic nie chce się zacząć*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2.

⁷² P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997, s. 6—7.

⁷³ Ibidem, s. 166. Por.: J. JARZĘBSKI: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997; K. UNIŁOWSKI: *Chłopcy i dziewczęta znikąd?*...

⁷⁴ Zob. D. NOWACKI: *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*..., s. 16.

literackiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku i pierwszych XXI stulecia⁷⁵. Nie jest moim zadaniem rozstrzygnięcie owego dylematu. Nie da się jednak zaprzeczyć, że w przypadku snucia refleksji na temat seksualności wybór „daty granicznej” ma głębsze uzasadnienie, które w głównej mierze da się oprzeć właśnie na zmianach, jakie w latach osiemdziesiątych miały miejsce w Polsce. Czas przełomu to okres „wymiany reguł, moment, gdy obalone zakazy władzy politycznej nad obrazem zastępuje rynek kierujący się zupełnie nową moralnością i ustanawiający dla sztuki erotycznej zupełnie nowe granice”⁷⁶. Podobne konstatacje znaleźć można w książce Kowalczyk. Badaczka pisze:

Po 1989 roku sztuka zaczęła funkcjonować w gospodarce rynkowej, dlatego też przed instytucjami artystycznymi pojawiły się nowe problemy: wydawania pieniędzy podatników, a także uwikłania artysty w sytuację rynkową. To, że w dziedzinie polityki granice tolerancji są większe, nie znaczy, że cenzura jest mniejsza — choć występuje najczęściej w zupełnie innych formach. Przesuwa się bowiem w sferę obyczajową. I tak na przykład niebezpieczniejsza jest dla sponsorów sztuka podejmująca „brudne” tematy i drażliwe treści, naruszająca przyjęte normy moralne, ujawniająca społeczne obszary tabu. Taka sztuka jawi się jako zagrożenie, zwraca uwagę na te elementy systemu społecznego, które opierają się na niesprawiedliwości, wykorzystaniu ludzkie-

⁷⁵ Dość przywołać kilka książek wydanych w ostatnich latach: M. BOCZKOWSKA: *Codziennosc, wyobrazenia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989*. Katowice 2010; K. BUDROWSKA: *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie po roku 1989*. Białystok 2000; K. DUNIN: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004; M. LACHMAN: *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*. Kraków 2004; J. ORSKA: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989—2006...* Por. też m.in.: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989—2009. Idee, ideologie, metodologie*. Red. A. GALANT, I. IWAŚIÓW. Szczecin 2008; *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. T. 1—2. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. Rzeszów 2010.

⁷⁶ P. LESZKIEWICZ: *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960—1980. Władza — sztuka — seks*. W: *Sztuka a erotyka...*, s. 470.

go potencjału, próbach manipulowania społeczeństwa, braku tolerancji dla innych⁷⁷.

Swoista burza, jaka została wywołana w 2000 roku za sprawą opublikowanego na łamach „Kuriera Czytelniczego. Megaron” tekstu Kingi Dunin, przyczyniła się do ciągłego od tamtego czasu diagnozowania uwikłań literatury i rynku⁷⁸. Zastanawiano się m.in. nad przekształceniami w hierarchii pojęć: słyszalność — ważność, nad miejscem literatury wysokoartystycznej. Analizowano złudzenia związane z demokracją, dającą iluzoryczną wolność wyboru spośród różnorodnych, wielostylowych propozycji tendencji artystycznych. Snuto refleksje nad procesem restytucji „centrum”⁷⁹. Trudno jednak zaprzeczyć sformułowanej przed laty przez No-

⁷⁷ I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 75.

⁷⁸ K. DUNIN: *Normalka*. „Kurier Czytelniczy. Megaron” 2000, nr 5 (prze-druk w: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Red. D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2003 oraz w: *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*. Red. P. CZAPLIŃSKI, Z. PRZYCHODNIAK, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2006). Zob. też wersję skróconą tego szkicu w: K. DUNIN: *Karoca z dyni*. Warszawa 2000. Problematyka „dominującego dyskursu medialnego” (DDM), jako jedna z najważniejszych kategorii krytycz-noliterackich lat dziewięćdziesiątych, była szeroko omawiana. Zob. m.in. mate-riały z konferencji *Literatura i normalność* (UAM, grudzień 2000) zgromadzone w tomie: *Figury normalności*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka. T. 9. Red. P. CZAPLIŃSKI, Z. PRZYCHODNIAK, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2002 oraz *Normalność i konflikty...* Por.: *Literatura w uścisku mediów...*; K. UNIŁOWSKI: *Chcieliśmy rynku...* „Teksty Drugie” 2002, nr 1—2; D. NOWACKI: *Impas. O literaturze i rynku raz jeszcze*. „Opcje” 2006, nr 3; P. CZAPLIŃSKI: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007; *Nie popełnijmy harakiri! O ubożającym życiu kultural-nym oraz książce „Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości” z P. Czaplińskim, D. Nowackim i M. Zaleskim rozmawia A. Franaszek*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 13. Por. też D. UGREŚIĆ: *Czytanie wzbronione*. Przeł. D. JOVANKA ĆIRLIĆ. Izabe-lin 2004. Innego zdania jest Jean BAUDRILLARD, w którego przekonaniu DDM jest grobem dla znaczenia i sensu. Zob. *Gra resztkami*. Z Jeanem BAUDRILARDEM roz-mawiają Salvatore MELE i Mark TITMARSH. W: *Postmodernizm a filozofia*. Wybór i red. S. CZERNIAK, A. SZAHAJ. Warszawa 1996.

⁷⁹ Zob. D. NOWACKI: *Dwie normalności. O literaturze i życiu literackim lat dzie-więćdziesiątych*. W: *Normalność i konflikty...*, s. 19—30. Por. S. SZYMUTKO: *Notatka o centrum*. „FA-art” 1996, nr 3, s. 59—60.

wackiego tezie, że kryterium rozgłosu (obliczanego na podstawie „nakładu, oglądalności, rynkowej skuteczności”) współcześnie jest kryterium nadrzędnym⁸⁰. Opinia ta podtrzymana została w toczącej się w 2007 roku debacie krytycznoliterackiej, w której Marek Zaleski wyraził się w następujący sposób:

Mamy do czynienia z dominacją dyskursu medialnego, który staje się odrębną, samowystarczającą rzeczywistością. Media narzucają hierarchie, wynoszą na Parnas to, co często na takie wyniesienie nie zasługuje, co gorsza zaś, skazują na niebyt pisarzy, którzy z ich punktu widzenia nie są atrakcyjni, czyli właśnie: medialni. Dyktat ten narzuca też deformujący literaturę styl czytania, w którym wszelkie wartości przedstawiane są zawsze w postaci złagodzonej, a wszelkie jaskrawości — sztucznie oswojone⁸¹.

Zmiany stratyfikacji w obrębie kultury literackiej, zauważalne po 1989 roku, doprowadziły do wykluczenia seksualności jako *casusu* zjawiska nazwanego przez Rosalyn Deutsche agorafobią, polegającego na usuwaniu ze sfery publicznej kontrowersyjnych, sprzecznych z interesami grupy rządzącej problemów. W konsekwencji „agorafobii” dochodzi do wykluczania z dyskursu publicznego przejawów inności⁸². Prześledzenie rynku wydawniczego

⁸⁰ Zob. D. NOWACKI: *Dwie normalności...*, s. 29–30. Podobne konstatacje sformułował choćby Przemysław Czapliński, którego zdaniem „literatura schodzi na obrzeża komunikacji społecznej, a centrum tej komunikacji zaczynają wyznaczać standardy i treści porozumienia masowego” (P. CZAPLIŃSKI: *Marginesy centrum: proza polska 1999–2000*. „Kresy” 2001, nr 4, s. 132) czy Tomasz Mizerkiewicz, piszący, że „sztukę wartościowania wypiera logika rynkowa, pozbawiona ze swej zasady związku z tradycyjnymi procedurami oceny” (T. MIZERKIEWICZ: „Wystarczy być?”. *Próba rynku*. „Arkusz” 2002, nr 2, s. 1).

⁸¹ Nie popełniamy harakiri!...

⁸² Zob. R. DEUTSCHE: *Agoraphobia*. In: *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge MA 1996, s. 290–368. Por. I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 24. Współczesne życie literackie przekonuje jednak, że zasada ta zostaje złamana. Por. recepcję Lubiewa Witkowskiego czy *Żydówek nie obsługujemy* Mariusza Sieniewicza. Problem „inności” jest także chętnie tematyzowany w pracach krytycznoliterackich. Por. książkę Błażeja WARKOCKIEGO *Homo niewiadomo*. Najnowsza polska proza wobec

ostatniego dziesięciolecia pokazuje, że współcześnie w „modzie” jest opisywanie — szeroko pojętej — inności. Jako przykład niech posłużą niezwykle ciepło przyjęte przez krytykę *Lubiewo* Michała Witkowskiego, *Żydówek nie obsługujemy* Mariusza Sieniewicza czy *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej⁸³. Można powiedzieć, że obserwujemy dziś swoistą koniunkturę na opisywanie „inności”. Dzieje się tak w znacznej mierze za sprawą — skupiających uwagę na pytaniach o doświadczanie „inności” — nurtów filozofii XX wieku (na czele z poglądami Bubera, Rosenzweiga, Lévinasa, Schelera, Heideggera, Gadamera, Ricouera czy Plessnera). Wszystko jednak toczy się pod dyktando i pod nadzorem „dominującego dyskursu medialnego”. Potwierdza to tezę Pawła Dybła, którego zdaniem — poza przekształceniami w obrębie gospodarki rynkowej, jakie doprowadziły do wykształcenia się konsumpcyjnego sposobu życia — należy wymienić właśnie dopuszczenie do głosu różnych grup mniejszościowych i poszerzenie zakresu swobód obywatelskich oraz wzrastający krytycyzm względem nakładanych na sferę seksualną przez Kościół katolicki zakazów. Swoistą iskrą zapalną stały się — w opinii autora *Dialogu i represji* — teorie Freuda⁸⁴.

odmienności. Warszawa 2007 czy Grzegorza OJCIEWICZA *Skazani na trwanie. Odmiennicy XX wieku w esejach Jarosława Mogutina*. Olsztyn 2007.

⁸³ Należy jednak podkreślić brak entuzjastycznego przyjęcia *Wojny polsko-ruskiej*... przez znaczną część „młodszej” publiczności, co najprościej da się wytłumaczyć z jednej strony — powieleniem (czy też przypomnieniem praktyk lingwistycznych, silnie obecnych w literaturze lat siedemdziesiątych), z drugiej zaś — godzeniem w ugruntowane przyzwyczajenia lekturowe. Por. rozważania uczestników dyskusji zorganizowanej pod hasłem *Sukces albo śmierć czyli najnowsza proza w poszukiwaniu czytelnika*. Dyskusja z udziałem Jerzego JARZĘBSKIEGO, Artura MADALIŃSKIEGO, Dariusza NOWACKIEGO, Justyny SOBOLEWSKIEJ i Krzysztofa UNIŁOWSKIEGO. „Opcje” 2006, nr 4, s. 68—74.

⁸⁴ P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”*..., s. 20.

Kusicielski zakazany owoc

Erotyzm, pojawiający się we wszystkich językach i literaturach świata, jest jednym z głównych tematów myśli antropologiczno-filozoficzno-moralnej. Sposób jego obrazowania uwarunkowany jest — co oczywiste — obowiązującymi w danym kraju i czasie historycznym normami, determinowanymi przez stosunki społeczne, rygory religijno-moralne, kierunki artystyczne, upodobania czytelnicze oraz swobody obywatelskie. Literatura (czy szerzej — kultura), która powstaje w określonej epoce, świadczy o ówczesnie panujących obyczajach⁸⁵. Innymi słowy, pełni funkcję tzw. miernika elastyczności granic (nie)przyzwoitości. „Eksploracje” cielesności, o jakich była mowa wcześniej, bezsprzecznie przyczyniły się do uelastycznienia granic ekspresji artystycznej. Po roku 1989 nie sposób mówić o szokowaniu detalicznymi, naturalistycznymi opisami.

Georges Bataille wyróżnił trzy formy erotyzmu: erotyzm ciała, erotyzm serca i erotyzm *sacrum*⁸⁶. Proponuję przyjrzeć się bliżej owej pierwszej formie — erotyce ciała, która — jedynie z pozoru paradoksalnie — wiązać się będzie nade wszystko ze sferą duchową. Denis de Rougemont powiadał, że „erotyzm rozpoczyna się tam, gdzie emocja seksualna, wychodząc poza swój cel prokreacyjny, staje się celem sama w sobie lub środkiem wyrażania duszy”⁸⁷. W podobnym duchu wypowiedział się Bataille, którego zdaniem „erotyzm jest jednym z aspektów wewnętrznego życia człowieka. Zwodzi nas tym, że nieustannie szuka przedmiotu pożądania na zewnątrz. Ale ów przedmiot odpowiada wewnętrznej potrze-

⁸⁵ Zob. Z. WRÓBEL: *Erotyzm w literaturze dawnych wieków*. Łódź 1986, s. 5.

⁸⁶ Zob. G. BATAILLE: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 1999. Z kolei Denis de Rougemont wyróżniał cztery mieszające się i łączące ze sobą stany: wizję intuicyjną, emocję lub erosa, przyjemność seksualną oraz energię kosmiczną. Zob. D. DE ROUGEMONT: *Istota miłości*. W: IDEM: *Mity o miłości*. Przeł. M. ŻUROWSKA. Warszawa 2002, s. 193—199.

⁸⁷ D. DE ROUGEMONT: *Mity o miłości...*, s. 30.

bie. [...] W świadomości człowieka erotyzm jest tym, co kwestionuje jego byt”⁸⁸.

W *Cieleśnych o(d)śłonach* przyjmuję perspektywę autora *Erotyzmu*, dla którego akt erotyczny jest jednym z aspektów życia wewnętrznego, możliwy dzięki równoważnej grze między zakazem i transgresją⁸⁹. „W erotyzmie — pisał Bataille — ztraca się moje Ja”⁹⁰, transgresja zaś „usuwa zakaz, nie obalając go”⁹¹. Autor *Dowiedzenia wewnętrznego* pisał:

[...] w momencie transgresji czujemy trwogę, bez której nie byłoby zakazu: na tym polega doświadczenie grzechu. Doświadczenie prowadzi do transgresji spełnionej, udanej, która podtrzymuje zakaz po to, by się nim rozkoszować. Doświadczenie wewnętrzne erotyzmu wymaga od tego, kto je przeżywa, równie wielkiej wrażliwości na trwogę, z której wyrasta zakaz, jak na pragnienie pogwałcenia zakazu⁹².

Podobnie zagadnienie seksu ujmował Michel Foucault, który w *Woli wiedzy* notował: „Seks jest zniewolony, czyli objęty zakazem, skazany na nieistnienie i niemotę, sam fakt, że się o nim i jego zniewoleniu mówi, sugeruje rozmyślny akt transgresji. Ktoś, kto się tak wypowiada, wychodzi niejako poza zasięg władzy, narusza prawo, antycypuje, choćby odrobinę przyszłą wolność”⁹³.

Ale, jak konstatował dalej Bataille:

Żadne transgresje nie mogą usunąć zakazu, jak gdyby zakaz służył tylko temu, by obłóżyć chwalebna kłatwą to,

⁸⁸ G. BATAILLE: *Erotyzm...*, s. 31 [podkr. — G.B.]. Autor odróżnia erotyzm od seksualności, powiadając, że „Aktywność seksualna człowieka niekoniecznie musi być erotyczna. Staje się erotyczna, ilekroć przestaje być elementarną, zwierzęcą seksualnością” (ibidem). Ja jednak będę traktować te dwa przymiotniki synonimicznie.

⁸⁹ Zob. ibidem, s. 40.

⁹⁰ Ibidem, s. 33.

⁹¹ Ibidem, s. 40.

⁹² Ibidem, s. 42 [podkr. — G.B.].

⁹³ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy...*, s. 16.

co odrzuca. [...] zakaz, który budzi lęk, nie tylko każe nam się przestrzegać. Jest i druga strona medalu. Pociąga nas obalanie barier samo w sobie; zakazany uczynek nabiera sensu, którego nie miał, zanim odwodzący nas od tego uczynku lęk przydał mu blasku chwały. „Nic nie powstrzymuje rozpasania... najlepszy sposób, żeby rozszerzyć i wzmóc żądze, to zechcieć im narzucać granice” — pisze Sade. Nic nie powstrzymuje rozpasania... lub raczej, ogólniej, nic nie ogranicza gwałtu⁹⁴.

Przestrzeń seksualna zawsze podlegała określonym regułom i ograniczeniom. Drugą sferą, przed którą człowiek czuje tak silny zakaz jest śmierć⁹⁵. Stąd zapewne Bataille poświęcił tyle uwagi opisywaniu (nie tylko w kontekście praktyk religijnych, ale nade wszystko antropologicznych) zachowań ludzkich związanych z tanatologią. To, co zakazane, pociąga najbardziej, wszak „Zakaz jest po to, żeby go gwałcić”⁹⁶.

Od seksualności zwierząt erotyzm różni się przede wszystkim tym, że seksualność ludzka jest ograniczona zakazami i że sfera erotyzmu jest dziedziną przekraczania tych zakazów. Pragnienie erotyczne to pożądanie, które triumfuje nad zakazem. Zakłada ono sprzeciw człowieka wobec samego siebie⁹⁷.

W związku z tym „Erotyzm, aktywność czysto ludzka, jest w całości pogwałceniem reguły zakazów. Ale choć erotyzm zaczyna się tam, gdzie kończy się zwierzęcość, to przecież wyrasta ze zwierzęcości”⁹⁸. „Doświadczenia wnętrza”, „doświadczenia środka”, „doświadczenia wewnątrz”, czyli — jak chce Bataille — „przejścia od egzystencji w sobie do egzystencji dla siebie” nie należy wiązać

⁹⁴ G. BATAILLE: *Erotyzm...*, s. 52—53 [podkr. — G.B.].

⁹⁵ Zob. *ibidem*, s. 55. Ograniczenia są zmienne i zależne od czasu i miejsca. Bataille jako przykład podaje problem nagości. Zauważa też, że „zakaz, który sprzeciwia się wolności seksualnej, jest powszechnie obowiązujący, uniwersalny; poszczególne zakazy są jego zmiennymi aspektami”. *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 69.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 249—250.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 95.

jedynie z człowieczeństwem. Przynależy ono bowiem każdemu żywemu organizmowi (bez względu na jego złożoność). To doświadczenie, którego

żadne słowa nie określa w sposób zadowalający. O tym doświadczeniu wewnętrznym, którego nie mogę ani mieć, ani go sobie hipotetycznie przedstawić, wiem jednak tyle, że z definicji, u podstaw, zakłada ono poczucie siebie. To elementarne poczucie nie jest świadomością siebie. Świadomość siebie jest następstwem świadomości przedmiotów, którą w sposób wyrażony ma tylko człowiek⁹⁹.

Erotyzm należy zatem traktować jako jedną z możliwości samopoznania. Sfera seksualności byłaby przeto tą sferą, w której ujawnia się jednocześnie „ja” i owego „ja” przekroczenie. „Ostatecznym sensem erotyzmu jest zespolenie, likwidacja granic. Ale najpierw musi istnieć przedmiot pożądania [...] Obrazem erotyzmu bywa ładna rozebrana dziewczyna. Przedmiot pożądania nie jest tym samym, co erotyzm: erotyzm go przerasta, ale nie może się bez niego obejść”¹⁰⁰.

Erotyzm, który sam jest zjednoczeniem i który ukierunkowuje zainteresowania w stronę przekraczania własnego bytu oraz wszelkich ograniczeń, jest wszak wyrażany za pomocą przedmiotu. Oto stoimy wobec paradoksu: wobec przedmiotu oznaczającego zanegowanie granic wszelkiego przedmiotu, wobec przedmiotu erotycznego¹⁰¹.

W seksualność nieodłącznie wpisana jest agresja. Na akt seksualny składają się zatem dwa komponenty: „hedonistyczne” pragnienie uzyskania maksymalnej przyjemności i satysfakcji oraz dążenie do destrukcji, które łączy się z potrzebą dominacji i władzy nad innymi. Tym samym ludzka seksualność poddana zostaje jed-

⁹⁹ Ibidem, s. 99–100 [podkr. — G.B.].

¹⁰⁰ Ibidem, s. 126–127.

¹⁰¹ Ibidem, s. 127 [podkr. — G.B.].

noczesnemu działaniu sił Erosa i Tanatosa¹⁰². Dzięki tak przyjętej perspektywie (przenikania się popędów życia i śmierci) Freud dostrzegł głęboko traumatyczny charakter seksualnego doświadczenia.

W tym doświadczeniu — jak konstatował Paweł Dybel — ujawnia się głęboki konflikt tkwiący w samym życiu, który sprawia, że człowiek nie jest w stanie uzyskać pełnej identyczności z sobą samym. Jest on zawsze poza sobą, nigdy nie zaspokojony do końca, goniący za kolejnymi mirażami idealnego „samospelnienia”, które oferuje mu kultura, w jakiej żyje. Drugą stroną tej nieustannej pogoni czy wiecznego nienasycenia człowieka jest nieuświadamiane przez niego dążenie do destrukcji innych (i będące jego modyfikacją dążenie do autodestrukcji)¹⁰³.

Ów traumatyczny i naznaczony agresją wymiar przeżycia seksualnego — często redukowany do sfery fizjologii — łączy się z celowym, słownym ekshibicjonizmem, który zaznacza się obecnością w potocznym, społecznym dyskursie wulgaryzmów. W używaniu wulgaryzmów kryje się osobisty, przesycony agresją stosunek do seksualności oraz manifestacja wrogości względem innych. Takie postępowanie tłumaczy się jako próbę przysłonięcia obecnych w tym stosunku własnych „zakłóceń”¹⁰⁴. Dyskurs tego typu stanowi „rodzaj krzywego lustra, w którego zniekształconym obrazie/masce wyjawia się traumatyczny wymiar seksualności”¹⁰⁵.

Jacques Lacan mówi o „dyskursie Innego”, że zrywa on z tradycyjnym dualistycznym myśleniem o człowieku, rozróżniającym w nim sferę popędowo-cielesną od duchowo-językowej. W ujęciu autora *L'objet de la psychanalyse* „Nieświadome jest dyskursem Innego”, co interpretować można co najmniej na dwa sposoby. Po pierwsze: podmiot, wykorzystując tkwiącą w Innym-języku „nie-skończoną przestrzeń wolności w dodawaniu i substytucji znaczą-

¹⁰² Zob. P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”*..., s. 99.

¹⁰³ Ibidem, s. 101.

¹⁰⁴ Zob. ibidem, s. 112.

¹⁰⁵ Ibidem.

cych¹⁰⁶, może wprowadzać w obręb dyskursu własne znaczące. Po drugie zaś: podmiot ma możliwość wyartykułowania samego pragnienia, które „niczego nie mówi, ale uciepione do swego obiektu rozkoszuje się nim w ekstatycznym ruchu nieustannego samoprzekraczania”¹⁰⁷.

To rozkosz doświadczana jako ból i ciężar nadmiaru/braku, rozkosz permanentnego rozdarcia podmiotu w relacji do obiektu, z którym chciałby się bez reszty utożsamić, lecz uniemożliwia mu to już sama samotranscendująca struktura tego obiektu, odsyłająca go nieustannie poza siebie, konfrontująca go z potęgującym się coraz bardziej brakiem w jego relacji do siebie. [...] sfera związana z tym, co popędowe, nie jest zasadniczo zewnętrzna w stosunku do języka, ale jest do niego jako do „pola Innego” już niejako z góry — *a priori* — odniesiona, manifestując się w nim przez znaczące. Efektem tego jest pojawiające się w tym polu pęknięcie między nastawieniem podmiotu na wypowiedzenie jakiegoś sensu, a jego nagłym zniewoleniem przez znaczące pragnienia, pęknięcie, które przebiega w obrębie samego języka¹⁰⁸.

W konsekwencji tego to, co fizykalno-materialne, doświadczane jest jedynie jako „zapośredniczone” przez język i uobecniające się w języku¹⁰⁹. Z kolei Julia Kristeva — która nie tyle modyfikowała Lacanowskie teorie, ile raczej je w pewnych aspektach radykalizowała — w *Le révolution du langage poétique* (Paris 1974) sformułowała tezę, że popęd należy do języka w swym znakowo-cieleśnym wymiarze. Dzieje się tak za sprawą — odnoszącego się do preedypalnej relacji z matczynym ciałem — tego, co semiotyczne¹¹⁰.

¹⁰⁶ P. DYBEL: *Nieświadome w psychoanalitycznej teorii Lacana*. W: *Rewolucja pod spodem*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka. T. 12. Red. P. CZAPLIŃSKI, Z. PRZYCHODNIAK, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2005, s. 24.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 25.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Zob. ibidem.

¹¹⁰ Zob. J. BATOR: *Julia Kristeva — kobieta i „symboliczna rewolucja”*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 9.

Zdaniem Kristevej — powiada Joanna Bator — [...] logika sygnifikacji, strukturująca porządek symboliczny, dotyczy również tej domeny i samej materii ciała. W ten sposób ciało zostaje wpisane w język, a język w materię ciała, które już zawczasu zawiera w sobie „logikę sygnifikacji”. Zdaniem Kristevej, to, co semiotyczne, nie tylko „jest ustrukturuwane jako język”, lecz przede wszystkim stanowi sferę heterogeniczną wobec porządku symbolicznego¹¹¹.

Koncepcja autorki *Le révolution...* zakłada pierwszeństwo porządku ciała matki nad prawem Ojca. Sfera semiotyczna — poprzedzająca „fazę lustra” — „wiąże się z negatywnością wpisaną w każdą tożsamość podmiotu i uniemożliwia ostateczne zamknięcie definicji”¹¹². To, co semiotyczne, pozostaje w podmiocie mimo traumy związanej z wejściem w symboliczny porządek języka, sprawiając, że tekst ma charakter otwarty. Zarówno podmiot, jak i wszystkie procesy sygnifikacji poddane są jednoczesnemu działaniu dwóch procesów: stabilnej, homogenicznej siły symbolicznej oraz kwestionującego to dążenie procesowi semiotycznej negacji¹¹³.

Działaniu dwóch pozornie znoszących się sił poddany jest erotyzm. Seksualność — jak zauważył Dybel — jest z natury grzeszna i obsceniczna, przez wyzwalać w nas ukrytych pragnień wywołuje bowiem poczucie zażenowania i zdrady samych siebie¹¹⁴. Autor *Zagadki „drugiej płci”* konstatuje:

Seksualność jest „grzeszna”, gdyż już z racji swej traumatyczności wykracza poza wszelkie uznane powszechnie normy międzyludzkiego współżycia i kulturowe konwencje. Znajduje się ona z tymi normami w permanentnym konflikcie, stanowiąc żywioł, który człowiek za pomocą różnego rodzaju kulturowych mechanizmów może opanować tylko częściowo, a i to bardzo wewnętrznie¹¹⁵.

¹¹¹ Ibidem, s. 10.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Zob. ibidem.

¹¹⁴ Zob. P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”*..., s. 113.

¹¹⁵ Ibidem, s. 113—114.

Swoiste zawłaszczanie — jeśli można tak powiedzieć — kodu erotycznego przebiega jednocześnie z gestem rozpoznania przestrzeni „grzechu”, z uświadomieniem sobie wkroczenia w sferę stabuizowaną. Nieerotycznie funkcjonalizowany język ujawnia swe erotyczne, głębiej skrywane pokłady. Uwidacznia się tzw. „podwójne kodowanie” (wszystko zależy od kontekstu). Erotyzm pojawia się natomiast z chwilą uświadomienia sobie opozycji między stanem natury a kultury. Ale wypowiadający erotykę wpada w pułapkę języka¹¹⁶. „Zamiast syntagmy opisującej diachronię aktu seksualnego, paradygmaty nominalne i werbalne, zamiast *parole* — *langue*. Od tej chwili brak słowa i zakaz mowy zostanie zastąpiony przez nadmiar wypowiedzi”¹¹⁷.

Baudelaire wypowiedział prawdę ważną dla wszystkich, pisząc: „Mówię Wam: najwyższą i wyjątkową rozkosz sprawia w miłości pewność, że się robi źle. I mężczyzna, i kobieta wiedzą od urodzenia, że cała rozkosz leży w Złu”. Powiedziałem na początku, że rozkosz wiąże się z transgresją. Ale Zło nie jest transgresją, tylko transgresją potępioną. Zło to dokładnie grzech. Baudelaire mówi o grzechu¹¹⁸.

Grzech uświadamiany jest przez kulturę. Zygmunta Freuda powiadał, że jest to „suma osiągnięć i struktur organizacyjnych, dzięki którym nasze życie stało się tak różne od życia naszych zwierzęcych przodków i służy dwóm następującym celom: obronie człowieka przed naturą i regulowaniu stosunków między ludźmi”¹¹⁹. Kultura, w takim ujęciu, jest synonimem Formy. W tym kontekście grzech można by odczytywać jako próbę przekroczenia tej formy. Stąd być może został — jak w przypadku *Pornografii* Gombrowicza — pokazany nie jako słabość moralna, a jako „niezbędny składnik

¹¹⁶ Zob. K. KŁOSIŃSKI: *Od „Zmór” do „Motorów”*. Czy jest możliwa literatura erotyczna? W: IDEM: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*. Katowice 2000, s. 97.

¹¹⁷ Ibidem, s. 98.

¹¹⁸ G. BATAILLE: *Erotyzm...*, s. 124.

¹¹⁹ Z. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. W: IDEM: *Człowiek, religia, kultura...*, s. 262.

pełni”¹²⁰. Podobnie jest — w moim odczuciu — w przypadku trylogii prozatorskiej Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, *Antologii twórczości p. Cezarego K. Kędera oraz Szkiców do obrazu batalistycznego* Adama Ubertowskiego. Rację miał bowiem Krzysztof Kłosiński, pisząc na marginesach powieści Emila Zegadłowicza, że: „W powieściowym świecie znika niewinność, wchodząc w utrwalony w dialogu obsceniczny i pornograficzny stereotyp mówienia. [...] Wejście bohatera w świat równa się wtrąceniu go w obszar spolaryzowany: sny i marzenia zmieniają się w »zmory«, słowa w pornografię”¹²¹.

Walka o dyskurs czy jego zaniechanie?

Za metaforę porządkującą teksty prozatorskie, które znalazły się w centrum moich zainteresowań badawczych, obrałam motyw walki, ponieważ seksualność — o czym była mowa — jest szczególnie intensywnym miejscem zbieżności między erotyką i walką oraz erotyką i władzą (zwłaszcza w stosunkach między kobietami i mężczyznami). Michel Foucault wiele uwagi poświęcił problemowi relacji władzy, wiedzy i seksu. Władzę w kontekście omawianych tu problemów francuski badacz rozumiał — upraszczając nieco sprawę — jako wielość stosunków, które na drodze ustawicznych walk i starć wewnątrzsystemowych ulegają przekształceniom, tak że relacje między poszczególnymi „punktami oparcia” umacniają się lub odwracają hierarchie¹²². Można przeto — jego zdaniem — badać płaszczyznę seksu przez analizowanie mechanizmów władzy. W związku z tym postulował, by postrzegać dyskurs jako „serię nieciągłych segmentów, których taktyczna funkcja nie jest ani jed-

¹²⁰ P. HULTBERG: *Pornografa i alchemia. Prolegomena do analizy „Pornografii” Gombrowicza*. Przeł. I. SIERADZKI. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 186.

¹²¹ K. KŁOSIŃSKI: *Od „Zmór” do „Motorów”. Czy jest możliwa powieść erotyczna?...*, s. 100.

¹²² Zob. M. FOUCAULT: *Wola wiedzy...*, s. 83.

nolita, ani stała”¹²³. Innymi słowy, dyskursu nie należy dzielić na dyskurs akceptowalny i odrzucony czy dominujący i zdominowany. Dyskurs jest zbiorem różnorodnych elementów, które znajdują zastosowanie w rozmaitych strategiach. Za każdym razem trzeba wziąć pod uwagę tzw. zmienne (osobę mówiącą, jej udział we władzy, instytucjonalny kontekst, w jakim został osadzony). Niemniej, jest taki rodzaj dystrybuowania, który pozwala (bez względu na to, co zostało wyrażone i zatajone) na pożytkowanie identycznych formuł w przeciwnych celach¹²⁴. W innym zaś miejscu *Historii seksualności* czytamy: „Demaskowanie przemocy i forma kazania mają wzajemne odniesienia, nawzajem się umacniają. Stwierdzenie, że seks jest tłumiony czy raczej, że stosunek seksu i władzy nie wyraża się represją, wydawać się może jałowym paradoksem”¹²⁵. Foucault pisał:

[...] chodzi o określenie systemu „władza-wiedza-rozkosz” pod względem funkcjonowania i racji bytu, gdyż na tym systemie opiera się nasz dyskurs o naszej seksualności. [...] chodzi o całościowy „fakt dyskursywny”, o „dyskursywizację” seksu. Stąd także wniosek, że chodzi o to, pod jakimi postaciami, jakimi kanałami, w jakich dyskursach władza sięga najbardziej subtelnych i najbardziej osobistych zachowań, jakimi drogami

¹²³ Ibidem, s. 90.

¹²⁴ Zob. ibidem, s. 90–91.

¹²⁵ Ibidem, s. 17. Foucault mówi o „hipotezie represji”, wyraża bowiem trzy wątpliwości względem relacji seksu i władzy. Píše: „Po pierwsze: czy represja seksu jest na pewno historycznie oczywista? Czy rzucające się w oczy i dlatego dopuszczające hipotezę wyjściową represyjne traktowanie seksu na pewno się nasila lub nawet datuje, począwszy od XVII wieku? Kwestia czysto historyczna. Po drugie: czy mechanika władzy, a zwłaszcza jej postać realizowana w naszym społeczeństwie, na pewno z samej istoty należy do rzędu represji? Czy zakaz, cenzura, stłumienie są rzeczywiście postaciami, pod jakimi zasadniczo sprawowana jest władza — być może w każdym społeczeństwie, a na pewno w naszym? Kwestia historyczno-teoretyczna. Po trzecie wreszcie: czy krytyczny dyskurs zorientowany na represję zamyka drogę mechanizmowi władzy, który dotychczas funkcjonował bez sprzeciwu, czy może wpleciony jest w tę samą historyczną siatkę co zjawisko, jakie demaskuje (i niewątpliwie deformuje) pod nazwą »represji«? Czy na pewno mamy do czynienia z historycznym zerwaniem pomiędzy okresem represji a jej krytyczną analizą? Kwestia historyczno-polityczna”. Ibidem, s. 19.

dociera do najbardziej osobliwych i najbardziej skrytych form pożądania, w jaki sposób przenika i nadzoruje codzienne przyjemności, i to przy użyciu takich działań, jak odrzucenie, zapobieganie, dyskwalifikacja, lecz także zachęta lub intensyfikacja; słowem, chodzi o „polimorficzne techniki władzy”. Stąd wreszcie wniosek, że nie chodzi o rozstrzygnięcie, czy efekty mówienia i wpływy władzy prowadzą do formułowania prawdy o seksie lub do kłamstw zaciemniających jego istotę, lecz o uchwycenie „woli wiedzy”, która służy im zarazem za podstawę i narzędzie¹²⁶.

Autor *Historii seksualności* zauważa, że z ową „dyskursywną nadbududliwością” mamy do czynienia już od XVIII stulecia.

Dyskursy nie mnożą się jednak poza władzą albo przeciwko niej, lecz w zasięgu tejże władzy i jako metoda jej sprawowania — wszędzie zachęta do mówienia, wszędzie urzędzenia podsłuchu i zapisu, wszędzie metody obserwacji, gromadzenia danych i wyciągania wniosków. Seks, wydobyty z ukrycia, skazany zostaje na istnienie w dyskursie. Od jednostkowego imperatywu, zmuszającego każdego człowieka do poddawania własnej seksualności ustawicznemu dyskursowi, aż po wielorakie mechanizmy, które w obrębie ekonomii, pedagogiki, medycyny, sądownictwa zachęcają, wyodrębniają, porządkują, instytucjonalizują mówienie o seksie, cywilizacja nasza sięgnęła i zorganizowała niebywałe rozgadanie¹²⁷.

Badacz wnioskuje, że doszło do wytworzenia się sytuacji, w której mamy wiele — produkowanych przez cały zestaw zinstytucjonalizowanej aparatury — dyskursów o seksie¹²⁸. Paradoksalnie jednak owo „rozgadanie” czy też „przegadanie” ma na celu maskowanie seksu. Dyskursywizowanie aktu erotycznego — w języku pokawałkowanego, zredukowanego i zaklasyfikowanego — uznać

¹²⁶ Ibidem, s. 20—21.

¹²⁷ Ibidem, s. 36.

¹²⁸ Zob. ibidem, s. 37.

można za działanie zasłaniające¹²⁹. „Dyskurs byłby parawanem, rozproszenie — unikiem”¹³⁰.

Foucault konstatuje w dalszej części swego wyводу, że żyjemy w „wewnętrznej pułapce wyznania, skoro fundamentalną rolę przypisujemy cenzurze, zakazowi wypowiedzania się i myślenia”¹³¹. Jego zdaniem, pozwoliliśmy sobie na złudne postrzeganie wolności. Wolnością nie jest bowiem możliwość ujawniania. Seks jest główną materią spowiedzi. Nie jest — jak nam się powszechnie zdaje — czymś, co ukrywamy. Przeciwnie — jest czymś, „co w całkiem szczególny sposób wyznajemy”¹³². Autor *L'archéologie du savoir* pisał:

Otóż wyznanie jest rytuałem dyskursywnym, w którym podmiot (*sujet*) mówiący zbieżny jest z przedmiotem (*sujet*) wypowiedzi; ale to również rytuał, który rozwija się w relację władzy, nie ma bowiem wyznania bez przynajmniej potencjalnej obecności partnera, który nie jest po prostu rozmówcą, lecz instancją, która się wyznania domaga, narzuca je, ocenia i wkracza z osądem, karą, przebaczeniem, pocieszeniem, pojednaniem; to rytuał, w którym sama wypowiedź, niezależnie od jej następstw zewnętrznych, prowadzi do wewnętrznych przemian osobnika ją wygłaszającego: uniewinnia go, odkupuje, oczyszcza, zdejmując odium winy, uwalnia, obiecuje zbawienie¹³³.

Tym należałoby tłumaczyć fakt tak chętnego wykorzystywania przez współczesnych pisarzy *voyeurystycznej* perspektywy narracji. „Każde postrzeganie jest również myśleniem, każde rozumowanie — intuicją, każda obserwacja — odkryciem”¹³⁴.

¹²⁹ Zob. *ibidem*, s. 52.

¹³⁰ *Ibidem*. W tym celu posłużono się nauką, która — wykorzystując nade wszystko niedomówienia — zajmowała się głównie opisywaniem jego aberracji, perwersji, słowem: rozmaitych patologii. Zob. *ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*, s. 59.

¹³² *Ibidem*, s. 60.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ R. ARNHEIM: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Przeł. J. MACH. Warszawa 1978, s. 19. Podobne konstatacje można odnaleźć w *Teorii wi-*

Niemniej, produktem owej relacji wiedzy/władzy jest tożsamość. Władza (sankcjonująca odśrodkowo nasze myślenie i postrzeganie) ukierunkowuje nasze „odkrywanie siebie”. W związku z tym „ja to inna nazwa Normy”¹³⁵. Konieczne wydaje się zatem zanalizowanie poddawanej permanentnej władzy dyskursu podmiotowości. „Osobowość jest dziś — jak twierdził Bolesław Miciński — jedynym terenem odkrywczych peregrynacji”¹³⁶, seksualność zaś — dodajmy — swoistą soczewką, przez którą badanie podmiotowości jest możliwe. Podążając tym tropem, postaram się pokazać, że *casus* wybranych przeze mnie powieści Czciwora-Piotrowskiego, Kędera i Ubertowskiego poświadczy trafność sformułowania autora *Podróży do piekieł*.

Tożsamość narratorów wyżej wymienionych książek będzie chciała analizować, posiłkując się podmiotową koncepcją Kristevy, u której podstaw leży swoiste pęknięcie między świadomością i nieświadomością, między porządkiem symbolicznym a „semiotyczną domeną funkcji macierzyńskiej”¹³⁷. W centrum zainteresowań autorki *Le Sujet en Proces* znalazł się „dyskurs rozszczepionego podmiotu”¹³⁸. Metaforą najtrafniej oddającą owo rozszczepienie jest kobieta ciężarna, czyli „ucieleśnienie podmiotu noszącego w sobie innego, który jest i nie jest nim jednocześnie”¹³⁹. Seksualność owego rozszczepionego „mówiącego podmiotu” nie stanowi sumy łatwo definiowanych cech, ale odnosi się do jego/jej relacji względem tego, co semiotyczne i symboliczne. Podział na sferę semiotyczną i symboliczną generuje dialektyczne relacje między nimi,

dzenia Strzemińskiego: „istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśli. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie”. W. STRZEMIŃSKI: *Teoria widzenia*. Kraków 1974, s. 13.

¹³⁵ J. KOCHANOWSKI: *Tożsamość i seksualność jako efekty ujarzmienia — wokół koncepcji Michela Foucaulta*. W: IDEM: *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*. Kraków 2004, s. 40.

¹³⁶ B. MICIŃSKI: *Podróże do piekieł*. W: IDEM: *Podróże do piekieł i inne eseje*. Wstęp A. MICHNIK. Kraków 1994, s. 54.

¹³⁷ J. BATOR: *Julia Kristeva — kobieta i „symboliczna rewolucja...”, s. 15.*

¹³⁸ L.R. ROUDIEZ: *Introduction*. In: J. KRISTEVA: *Desire in Language*. New York 1980, s. 6.

¹³⁹ J. BATOR: *Julia Kristeva — kobieta i „symboliczna rewolucja...”, s. 16.*

stając się podstawą podmiotu, o którym powiedzieć można, że nieustannie „dziejąc się”, znajduje się ciągle w procesie¹⁴⁰. Rozszczępiony podmiot współgra z „poszarpaną” tkanką narracyjną, z jaką mamy do czynienia w przypadku trylogii Czcibora-Piotrowskiego, *Antologii twórczości p. czy Szkiców do obrazu batalistycznego*. Odpowiednią przestrzenią dla podmiotowości w procesie może stać się intertekst, będący niejednoznacznym wielogłosem (zakochanych). Miłosny dialog, jako synteza napięcia i rozkoszy, powtórzenia i nieokreśloności, jest rodzajem ekstazy, absorbowania Innego we własną egzystencję¹⁴¹.

Spostrzeżenie powyższe łączyć można z „kiełkowaniem sensu”, który Kristeva definiuje jako wyłanianie się, kiełkowanie (*engendrement*) znaczenia¹⁴². Tomasz Kitliński, analizując teorie autorki *Oscillation between Power and Denial*, powiada, że

[...] znaczenie znajduje się nieustannie *in statu nascendi*. Sens istnieje, ale konstatuje się w sposób mnogi i nieskończony, pieni się, burzy, buzuje, wrze (*effervescence*). Mówmy zatem raczej o sensach aniżeli sensie. Mamy tu do czynienia nie z gotowym wytworem, produktem, lecz z twórczym charakterem, dosłownie — z „produktywnością” (*productivite*) tekstu¹⁴³.

W wielowymiarowej rzeczywistości powieściowej zachodzi proces wyrzeczenia się jedności „ja” na rzecz mnogości „ty”¹⁴⁴. Kristeva przypominając, że słowo „czytać” (gr. *legein*) odsyła do rozmaitych znaczeń: ‘zbierać’, ‘gromadzić’, ‘układać’, ‘śledzić’, ‘odnajdywać ślady’, ‘przywłaszczać’ czy ‘kraść’, podkreśla agresywną aktywność tej czynności, w którą wpisana jest procesualność. Zadaniem czytelnika jest współtworzenie tekstu, wypływające z przekonania, że

¹⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 17.

¹⁴¹ Por. T. KITLIŃSKI: *Podmiot w procesie Julii Kristevej*. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. JUSIAK, J. MIZIŃSKA. Lublin 1999, s. 54.

¹⁴² Zob. *ibidem*, s. 55.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Zob. T. TODOROV: *Antropologia filozoficzna*. Przeł. J. STANKIEWICZ. W: M. BACHTIN: *Dialog, język, literatura*. Red. E. CZAPLEJEWICZ, E. KASPARSKI. Warszawa 1983, s. 104, 466.

odbior to kreacja¹⁴⁵. Ważny staje się zatem także „»interpretant« (w Peirce’owsko-Riffaterre’owskim rozumieniu), który syntetyzując najbliższe kontekstowo semantyczne »instrukcje« odbioru danego fragmentu utworu, wyznacza perspektywę jego trafnej lektury”¹⁴⁶. W przypadku „miłosnego dialogu” istotne są nie tylko wewnątrztekstowe odniesienia, ale również relacje intersemiotyczne, które pozwalają na rozpoznawanie reguł gatunkowych i norm stylistyczno-wypowiedzeniowych, umożliwiających m.in. badanie — mówiąc za Philippe Hamonem — tego, „w jaki sposób literatura sprawia, że wierzymy, iż naśladuje rzeczywistość”¹⁴⁷. Jak zauważył Ryszard Nycz:

Z jednej strony bowiem intertekstualność staje się ukrytym wymiarem *mimesis* (wymiarom jej retorycznych strategii i całej iluzjonistycznej maszynerii), z drugiej zaś *mimesis* jawi się jako ideał, skryty cel intertekstualnej aktywności. Czyż nie chodzi w niej w końcu o to, by dowieść, w jaki sposób to, co staje między nami a przedmiotem, jest też tym, poprzez co on się uświadamia? Czyż nie chodzi o to, by zbadać, jak można rzeczywistość osiągnąć poprzez ów Bachtinowski „omówiony świat”?¹⁴⁸

W przypadku tekstów, o których będzie mowa w *Cielesnych o(d)-słonach*, chodzić będzie również o to, w jaki sposób pisarze potrafią poradzić sobie ze stereotypowymi sieciami metonimii oraz jak wykorzystują klisze literackie (cechujące się powtarzalnością, anonimowością, zużyciem, prefabrykacją)¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Zob. T. KITLIŃSKI: *Podmiot w procesie Julii Kristejew...*, s. 57.

¹⁴⁶ R. NY CZ: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 62. Por. M. RIFFATERRE: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przeł. K. i J. FALICCY. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.

¹⁴⁷ P. HAMON: *Ograniczenia dyskursu realistycznego*. Przeł. Z. JAMROZIK. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1, s. 234.

¹⁴⁸ R. NY CZ: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze...*, s. 79 [podkr. — R.N.].

¹⁴⁹ Por. ibidem, s. 80—81.

Kłopoty z gatunkową klasyfikacją

Cykl prozatorski Czcihora-Piotrowskiego, *Antologię twórczości p. Kędera* oraz *Szkice do obrazu batalistycznego Ubertowskiego* mogliśmy zakwalifikować jako reprezentacje „powieści erotycznych”. Pod wpływem tzw. rewolucji obyczajowej (przypadającej na Zachodzie na lata sześćdziesiąte XX stulecia) i pojawieniu się „podwójnej moralności”, powodujących w konsekwencji zdominowanie kultury masowej przez falę nagości¹⁵⁰, doszło do pojawienia się właśnie tego typu próz, które, kładąc mocny nacisk na fizyczny aspekt miłości, tematyzują sprawy z seksem — przynajmniej pozornie — niemające wiele wspólnego. Znaczenie dla owych przemian gatunkowych miała też zapewne uległość wobec kulturowej „obsesji na tle szczerości”¹⁵¹. Z kolei Aldona Jawłowska stan ów argumentuje jako bunt mieszczący się nie tyle w granicach konfliktu pokoleń, ile jako wewnętrzny ruch skierowany przeciwko władzy i wykorzystywanym przez nią środkom manipulacji, mający doprowadzić do zamiany jednego systemu w inny¹⁵².

Prozaicy — jak się zdaje — podążają dwoma utartymi już wzorami, z których jeden ciąży ku stylowi romantycznemu, drugi zaś — wyrasta z estetyki modernistycznej. Ten drugi wzorzec — oparty w głównej mierze na pogańskim, dionizyjskim kulcie zmysłowości — znalazł się w centrum moich zainteresowań badawczych¹⁵³.

Proponuję bliżej przyjrzeć się grupie tekstów, które — z racji tego, iż seks jest w nich kwestią dominującą — roboczo nazwałam „powieściami erotycznymi”. Cudzystów jest tu niezbędny, albo

¹⁵⁰ Por. T. DREWNOWSKI: *Walka i dialog płci*. W: IDEM: *Próba scalenia. Obiegi—wzorce—style*. Kraków 2004, s. 379—398.

¹⁵¹ Zob. D. UGREŚĆ: *Cwaniacy, wracajcie, wszystko zostało wam darowane*. W: EADEM: *Czytanie wzbronione...*, s. 77.

¹⁵² Zob. A. JAWŁOWSKA: *Drogi kontrkultury...*

¹⁵³ Ponadto współcześnie zauważamy coraz wyraźniejsze zacieranie się granicy między obiegiem wysokoartystycznym i popularnym, stąd w swych rozważaniach pomijam tego typu rozgraniczenia.

wiem — w moim odczuciu — nie sposób dziś mówić o „powieściach erotycznych” *sensu stricto*. Z podobnego założenia wyszedł Krzysztof Kłosiński, który na marginesach prozy Zegadłowicza, Karola Szymanowskiego oraz Anatola Ulmana — snując refleksje wokół m.in. zagadnienia możliwości zaistnienia języka, mogącego być podstawą konstrukcji powieści erotycznej — pytał, czy jest możliwy do wypełnienia postulat, zgodnie z którym taka proza wolna byłaby od zobowiązań ideologicznych¹⁵⁴. Autor *Erosa. Dekonstrukcji. Polityki* udzielił odpowiedzi negatywnej. Wiele wskazuje na to, że czasy ponowoczesne nie sprostały wymaganiom takiego projektu. Mam wątpliwość, czy kiedykolwiek projekt „powieści erotycznej” — w tym rozumieniu, jaki miał na myśli Kłosiński — doczeka się spełnienia. Opory budzi już choćby kontrowersja co do „pierwszości” zaistnienia sceny oraz mającego opisać ją języka.

Zdaniem Kłosińskiego, wszystkie dwudziestowieczne krystalizacje wzorca „powieści erotycznej” pozostają pod wpływem mitologii modernistycznej, w której najbardziej wyeksponowany — obok figur Dionizosa i Modliszki — jest freudyzm¹⁵⁵. W moim odczuciu jednak w obrębie tej odmiany gatunkowej, jaką są tzw. współczesne „powieści erotyczne”, można dokonać podziału na teksty pornografizujące¹⁵⁶ oraz metaforyzujące (bazujące na niedopowiedze-

¹⁵⁴ Zob. K. KŁOSIŃSKI: *Od „Zmór” do „Motorów”. Czy jest możliwa powieść erotyczna?...*, s. 93—94.

¹⁵⁵ Zob. K. KŁOSIŃSKI: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka...*, s. 8.

¹⁵⁶ Pornografizujące, ale niekoniecznie pornograficzne. Asekuracyjnie nieco nie używam terminu „pornografia” z uwagi na kłopot z definiowaniem tego pojęcia. Zob. M. TRAMER: *Kłopoty z pornografią*. W: *Genologia i konteksty*. Red. C.P. DUTKA. Zielona Góra 2000. Por. też: *Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*. Lwów 1909; J. KROŃSKI: *Pornograficzny utwór literacki*. „Skamander” 1936, nr 76; S. MORAWSKI: *Sztuka i pornografia*. „Studia Socjologiczne” 1965, nr 5; O. TERLECKI: *Pornografia*. „Życie Literackie” 1970, nr 4; J. ZIOMEK: *Kto jest pornografem?*, „Teksty” 1974, nr 2 oraz *Pornografia i obscenum*. W: IDEM: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980; S. SONTAG: *Wyobrażenia pornograficzna*. Przeł. I. SIERADZKI. „Teksty” 1974, nr 2; J. TRZYNADŁOWSKI: *Sztuka wyklęta. Pornografia*. W: IDEM: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982; J. MIZIELIŃSKA: *Po co nam pornografia? Rozważania z perspektywy feministycznej*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 9; *Pornografia, czyli...* Dyskusja z udziałem Krystyny KŁOSIŃSKIEJ, Krzysztofa KŁOSIŃSKIEGO, Krzysztofa ŁĘCKIEGO, Dariusza NOWACKIEGO, Aliny ŚWIEŚCIAK. „Opcje”

niach czy też niewypowiedzeniach), co nie w każdym przypadku musi przekładać się na utwory wyrastające z ducha modernizmu lub z zakorzenienia w tradycji romantyzmu. Trzecią grupę stanowić mogą powieści sytuujące się na „pograniczu” dwóch pierwszych rodzajów. Mówienie o miłości z wykorzystaniem drobiazgowych opisów aktów seksualnych może spełniać co najmniej dwie funkcje: pornografizującą oraz integrującą (służącą pokazaniu zacieśniania więzi duchowej między kochankami¹⁵⁷). Wiele wskazuje na to, że zarówno *Życie podziemne mężczyzny* Pistoleta, jak i *Sceny z życia pozamążńskiego* duetu Gretkowska & Pietucha (których już same tytuły wskazują na zakres poruszanej tematyki, wyznaczając przy

2002, nr 4—5; S. RERAK: *Pornomodernizm i popkultura*. „Ha!art” 2003, nr 2; J. BAUDRILLARD: *Porno w stereo*. W: IDEM: *O uwodzeniu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005; J. MIZIELIŃSKA: *Czy istnieje seks politycznie poprawny? Uwagi na temat związku pomiędzy ruchem antypornograficznym a wykluczeniem w feminizmie*. W: EADEM: *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków 2006; P. KLETOWSKI: *Ukinowienie pornografii i upornografienie kina, czyli kilka słów o fluktuacji mainstreamu i porno*. „Ha!art” 2006, nr 23.

Myślę, że autorom takim jak Gretkowska, Pistolet i Ziemkiewicz zależało na tym, by ich prozy spełniły dwie podstawowe dominanty pornografii: erotyczno-seksualny temat i zdolność tekstu do wywołania u czytelnika podniecenia. Niemniej, łatwo dałoby się zakwestionować skuteczność drugiego czynnika. Z drugiej jednak strony, należałoby przypomnieć — budzący spore kontrowersje wśród literaturoznawców — pogląd Gretkowskiej, według którego *Sceny z życia...* są moralitetem, miłość w nich pokazana jest zaś „prawdziwa”, „z kośćmi, ze skórą”. Zob. polemikę Kazimierzy Szczuki z autorką *Kabaretu metafizycznego* („Pegaz” wydanie z 20 marca 2003 roku) oraz dialog z tym twierdzeniem Agnieszki DUDAŁY (*Romans z moralitetem? O „Scenach z życia pozamążńskiego” Manueli Gretkowskiej i Piotra Pietuchy*. W: *Romans współczesny*. Red. A. NĘCKA. Katowice 2004, s. 9—17).

¹⁵⁷ Taką funkcję — w moim odczuciu — spełniałaby erotyka w prozie Piotra Szewca. Wprawdzie w *Bocianach nad powiatem* (Kraków 2005) znajdują się śmiałe (choć nie *hardcorowe*) opisy aktów seksualnych, jak choćby podglądanie przez chłopca (za przyzwoleniem kochanków) pieszczącej się na łące pary. Kłopot wszakże w tym, że scena, o której mowa, zatopiona jest w konwencji onirycznej. Chłopiec zasypiając, wyobraża sobie, czy też przypomina (nieco konfabulując) to, czego wcześniej był świadkiem. Najkrócej rzecz ujmując, autor *Zagłady* wykorzystuje erotykę do pokazania, że język ciała bywa bardziej adekwatnym narzędziem interpersonalnego porozumienia.

okazji ich cel) kładą wyrazistszy akcent na tę pierwszą¹⁵⁸. Strategia pornografizująca prowadzić ma do prowokacji i uatrakcyjnienia banalnych w sumie fabuł. Może też chodzić o uczynienie ich bardziej „wiarygodnymi”, bliższymi współczesnym, młodym odbiorcom. Opisy, o których mowa, nie są bowiem w owych historiach niezbędne. Częstokroć dekoncentrując, „wybijają” z toku lektury, niczego poza „efekciarstwem” do niej nie wprowadzając¹⁵⁹. Nie da się jednak ukryć, że — jak słusznie dowodziła Hanna Gosk — „język erotyki jest jednym z najtrudniejszych języków w prozie”¹⁶⁰. W związku z tym niezwykle ważna jest — moim zdaniem — próba przypatrze-

¹⁵⁸ Zacytujmy kilka przykładowych fragmentów: „wydobyła ze spodni jego nabrzmiały członek i mocno obejmując u nasady, wpakowała sobie w usta. Poczł ciepło, odchylił się na siedzeniu [...] Bezbronnym gestem położył rękę na jej szalonej głowie, która wyczyniała z nim perwersyjne cuda [...] ssała go z wielką wprawą, rytmicznie poruszając wargami i mrucząc coś niewyraźnie [...] W ostatnich kurczowych spazmach szarpnął ją boleśnie za włosy i wytrysnął nasieniem w jej usta” (P. PIETUCHA: *Sami dla siebie*. W: M. GRETKOWSKA, P. PIETUCHA: *Sceny z życia pozamatańskiego*. Warszawa 2003, s. 311); „Chwycił ją mocno za ramiona i pociągnął pod siebie. Wysunął z niej, ale natychmiast znowu wprowadził ją go do wilgotnego wnętrza. Wiła się pod nim w miłosnym szale, wyuzdane przekleństwa mieszały się w jej ustach z błaganiami. Pragnął zadawać jej ból, gwałcić, rozzerwać ją swoim triumfującym penisem. Słyszeć jej krzyki błagające go o litość” (ibidem, s. 329); „Ciepło jej ręki na moim chuju spowodowało, że bardzo szybko dopadła mnie ta dziwna słodka błogość [...] Szybko urósł w jej rękę i zwilgotniał. Ścisnęła oślinioną główkę, delikatnie poruszając przy tym palcami. [...] Wsunąłem rękę między jej nogi. Ścisnąłem wzgórek i przywarłem do niego dłońią, jednocześnie wciskając wskazujący palec w zagłębienie. Poczułem ciepło i wilgoć. Masowałem, miętosilem, tarłem jej krok [...] Jaki był już wielki! Jedną ręką chwyciłem ją mocno w pasie, drugą trzymając go u nasady, naprowadziłem jego całkowicie mokrą główkę w potwornie już spragnioną pizdę Sary. I wszedłem... [...] I rzną, i rzną... Z całą zwierzęcą siłą wypycham chują do końca i natychmiast wyciągam [...] Eksplokowałem. Wypaliłem całym potężnym ładunkiem gorącej spermy” (M.W. PISTOLET [Michał Wojciechowski]: *Życie podziemne mężczyzny*. Gdańsk 2003, s. 5–10).

¹⁵⁹ Zob. więcej na ten temat w: A. NĘCKA: *Seks bez zahamowań?...*, s. 97–122.

¹⁶⁰ H. GOSK: *O nic nie chodzi, wszystko uchodzi*. „Nowe Książki” 2003, nr 6, s. 62. Cenne wyjaśnienia znajdują się w książce *Fragmenty dyskursu miłosnego* Rolanda BARTHES’A (przekł. i posłowie M. BIEŃCZYK. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999).

nia się dyskursom, jakimi posłużyli się pisarze do zobrazowania miłosnych relacji, erotyzm bowiem — jak wszystko w literaturze — jest konstruktem, ale konstruktem osadzonym w języku. Stąd tak chętne sięganie po konwencję realistyczną („przełamowaną” głównie oniryzmem). Jak zauważył Kłosiński:

Przedstawienie w powieści realistycznej możliwe jest dzięki nieświadomej zgodzie na określenie mianem rzeczywistości tego, co w istocie jest Kodem, Językiem, czy mówiąc po Lacanowsku, Innym [...]. Rzeczywistość jest zatem rzeczywistością usymbolizowaną, wyartykułowaną, rzeczywistością symboliczną. Dlatego w realizmie nie ma konfliktu między wyrażalnym a niewyraźalnym, poszczególnym i ogólnym, jednostkowym i typowym. To właśnie w stronę realizmu, demistyfikująco, powiada Barthes: „Nie ma rzeczywistości, która nie byłaby już zapisana. Każde *signifiant* odsyła do innego *signifiant*, i tak dalej, w nieskończonym procesie. Rzeczywistość zawsze jest już zakodowana, nie ma rzeczywistości, która by nie była już pismem”¹⁶¹.

Przypomina to jednak odwieczny kłopot z retorycznym pytaniem, o to, co było pierwsze: scena, która została uwieczniona w zapisie, czy zapis, który uwiecznił scenę? Generalnie bowiem w teorii kultury mówi się o dwóch możliwościach relacji literatura — życie: prymatu życia wobec literatury oraz traktowaniu literatury w charakterze wzorca. Analogicznie Zbigniew Majchrowski w szkicu *Pisarz i jego sobowtór* pokazuje przeniesienie tych orientacji na grunt praktyki pisarsko-czytelniczej. W tej perspektywie biografia — wykorzystywana jako tworzywo literatury — oznacza autobiografizm lub daleko posuniętą „literatyzację” biografii¹⁶². Najtrafniej

¹⁶¹ K. KŁOSIŃSKI: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka...*, s. 17—18. Por. R. BARTHES: [Wypowiedź w dyskusji] *Exégèse et herméneutique*. Paris 1971, s. 249.

¹⁶² Zob. Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor, podmiot literacki, bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983, s. 48. Por. A. ŁEBKOWSKA: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków 2001; K. ROSNER: *Narracja, tożsamość, czas*. Kraków 2003. Zob. też *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Red. J. TRZEBIŃSKI. Gdańsk 2002 oraz G. GROCHOWSKI: *Historia i historie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. W. GRAJEWSKI, Z. MITOSEK, B. OWCZAREK. Kraków 2001.

związek między pisarzem i bohaterem jego powieści oddaje określenie sobowtóra, które tym trudniej rozpoznać, im większy jest stopień konwencjonalizacji pism intymnych. Chodzi tutaj o sprawdzenie możliwości autopenetracji, „dystrybucję siebie” czy szansę samopoznania w ogóle¹⁶³. W moim przekonaniu jest to *casus* omawianych w *Cielesnych o(d)stłonach* książek, które można by określić mianem „prozy z kluczem”. Specyficzny byłby to jednak rodzaj, tu granica między tym, co realne, a tym, co fikcyjne, jest bowiem niemal niezauważalna. Zdaniem Jerzego Jarzębskiego,

Odrębność fikcji i realności we współczesnej prozie — niezależnie od tego, jak trudno byłoby rozgraniczyć je w konkretnym utworze — jest [...] usankcjonowana przez postawę narratora lub wyraziście ujawnioną w tekście strategię podmiotu utworu, konstruującego świat ontologicznie niespójny, a zarazem odkrywający tę niespójność przed odbiorcą¹⁶⁴.

Autor *Apetytu na Przemianę*, określając to zjawisko jako „karierę autentyku”, postulował przyjęcie „punktu zerowego” w relacji prawda — zmyślenie. Praktyka wprowadzania do dzieł literackich niefikcyjnych elementów doprowadziła do zachwiania konwencji, obfitując wysypem utworów, które „ostentacyjnie operują światem-hybrydą o niejasnym statusie ontologicznym, światem wymagającym [...] wsparcia w autentycznych komentarzach od autorskich”¹⁶⁵.

W związku z tym tak ważna będzie organizująca naszą świadomość sfera dyskursu, stanowiącego domenę schematyzującej formy¹⁶⁶. Chcę zatem patrzeć na omawiane tu prozy z perspektywy zderzania (się) różnych rejestrów stylistycznych, prowadzących — najkrócej rzecz ujmując — do budowania napięć między

¹⁶³ Por. Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór...*, s. 50—52.

¹⁶⁴ J. JARZĘBSKI: *Kariera „autentyku”*. W: IDEM: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 345.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 346.

¹⁶⁶ Por. J. JARZĘBSKI: *Między chaosem a formą*. W: IDEM: *Powieść jako autokreacja...*, s. 27.

tematem narracji a maskowanymi treściami¹⁶⁷, oraz przyjrzeć im się przez pryzmat, wiążącej się z problemem (nie)wyrażalności, koncepcji „zakorzenionego” w kryzysie podmiotu. Kryzys jednostki w tym kontekście seksualnym łączył się będzie w pierwszym rzędzie z funkcjonowaniem pod presją kulturowego zakazu, zakazu utrzymywanego za pomocą wewnętrznych mechanizmów autorepresyjnych. Wypierane — jakby powiedział Freud — „popędowe wyobrażenia” nie zanikają, lecz spoczywają w stanie „utajenia” w ludzkiej nieświadomości. W konsekwencji — konflikt między tym, co wypiera (zakaz, norma, ograniczenia), i tym, co nie zostaje wyparte, naraża człowieka na działanie sił destrukcyjnych¹⁶⁸.

Jest on [konflikt — A.N.] wynikiem pewnego „układu”, określonej gry sił między wypierającym i wypieranym, dlatego groźba destrukcji jest weń wpisana niejako od wewnątrz. Ostatecznie byt kulturowy człowieka został zbudowany na nicości — na ruchomych piaskach popędu, które w każdej chwili mogą zmienić swoją konfigurację¹⁶⁹.

Interesować mnie także będzie (choć w nieco mniejszym stopniu) przenikanie się konwencji literackich oraz semantyczno-

¹⁶⁷ Naturalnym kontekstem będzie tutaj psychoanaliza Freuda, gdzie sens jawny zjawisk traktowany jest jako „maska, której faktyczne znaczenie odsłoni się dopiero wówczas, gdy odniesiemy ją i odczytamy w kontekście tego, co wyparte” (P. DYBEL: *Melancholie Freuda*. W: IDEM: *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*. Kraków 2000, s. 146). Ale — dodajmy — kontekstem wykorzystywanym w ograniczonym stopniu. Przywołajmy zdanie Kuttera, według którego „Psychoanaliza ignorowała sferę cielesności. Żywiołem psychoanalizy jest mowa, język, psychoanaliza zajmuje się wyobrażeniami, fantazjami, pomijając sprawy fizyczne. W rozmowach z naszymi pacjentami powtarzało się wspomnienie o rodzicach, którzy rzadko troszczyli się o ciało dziecka. Jak więc pacjenci mieli się nauczyć kształtowania stosunku do własnego ciała, skoro wynieśli z domu doświadczenie »bezcielesności«” (P. KUTTER: *Drzewo genealogiczne psychoanalizy*. W: IDEM: *Współczesna psychoanaliza. Psychologia procesów nieświadomych*. Przeł. A. UBERTOWSKA. Gdańsk 1998, s. 85—86). Warto zauważyć, że z zupełnie innej perspektywy cielesność ujmuje Lacanowska teoria lustra.

¹⁶⁸ Zob. P. DYBEL: *Lustra Lacana*. W: IDEM: *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan...*, s. 235—236.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 236.

-pragmatyczne konsekwencje hybrydyzacji form prozatorskich¹⁷⁰. Wszystkie omawiane przeze mnie teksty wymykają się łatwej klasyfikacji już choćby z powodu „zawieszenia” między fikcją a autentyką. Najkrócej rzecz ujmując, chodzić by miało o swoiste autouwodzenie i jego konsekwencje — o bycie uwodzonym i uwodzającym zarazem. Mówiąc za Jeanem Baudrillardem: „prawo uwodzenia to przede wszystkim reguła nieprzerwanej rytualnej wymiany, wzajemnej niekończącej się licytacji [...], która nie może dobiec końca”¹⁷¹. Ergo: dajemy się uwodzić temu, co fascynuje nas w nas samych¹⁷².

Powieści, o których będzie mowa w tej książce, sytuując się na pograniczu fikcji i autentyki, przypominają formy synkretyczne, łączące różne konwencje gatunkowe. Moja uwaga skupiła się na tych utworach, które nade wszystko łączą poetykę zapisków dziennikowych, imitację procesów myślowych z zabiegami fabularyzatorskimi. Ale nie jest to taki typ „form pogranicznych”, które Stefania Skwarczyńska klasyfikowała jako teksty o „wielostrukturalności rodzajowej”¹⁷³. Bliższe jest mi określenie Ryszarda Nycza — „sylwy współczesne”¹⁷⁴. W związku z tym podejmę próbę przyjrzenia się —

¹⁷⁰ Na ten temat powstała już spora bibliografia. Dość wspomnieć dwie książki: R. NYCZ: *Sylwy współczesne...*; G. GROCHOWSKI: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000. Por. A. DZIADEK: *Pogranicza literackości*. W: IDEM: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice 2006. Por. też W. BROWARNY: *Opowieści niedyskretnie. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002 oraz M. MARSZAŁEK: *„Życie i papier”. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899–1954*. Kraków 2004.

¹⁷¹ J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu...*, s. 25.

¹⁷² Zob. ibidem, s. 68. W tym kontekście warto przywołać teorię mitu Frye’a, który badając analogie między romansem poszukiwań a snem, dowodził, że „»Przełożony na język teorii snów romans poszukiwań, jest szukaniem przez libido, czyli jaźń pożądającą, takiego spełnienia, które wybawi je od lęków rzeczywistości, będzie jednak tę rzeczywistość nadal w sobie zawierać«. Cyt. za: H. BLOOM: *Internalizacja romansu poszukiwań w angielskiej poezji romantycznej*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 267.

¹⁷³ S. SKWARCZYŃSKA: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 178.

¹⁷⁴ Grzegorz Grochowski formy te nazywa „hybrydami”. Są to utwory, w których „heterogeniczność osunięta [jest — A.N.] nieco dalej, tzn. polegająca na łączeniu w obrębie jednego tekstu ujęć typowo literackich oraz elementów dys-

pojawiającym się w ostatnich latach — transformacjom dziennika, pamiętnika i autobiografii¹⁷⁵. Nie mam tu jednak na myśli „nowego biografizmu”¹⁷⁶ — jak chciał nazywać pewne formy Jerzy Kandziora — lecz formy, których statusu nie da się jednoznacznie określić. To rodzaj swoistego „kokietowania tradycji”¹⁷⁷. W czasach, gdy wszystko poniekąd zostało już powiedziane/napisane, szczególną uwagę przykuwają właśnie te rozwiązania autorskie, które stwarzają przynajmniej pozory oryginalności. Moim zdaniem, warunek ten spełniają prozy Czcibora-Piotrowskiego, Kędera i Ubertowskiego, których nie sposób — mimo wielu podobieństw — określić mianem tekstów posługujących się jednym/jednolitym typem dyskursu. Bliśka mi jest bowiem koncepcja Michela Foucaulta, zgodnie z którą

kursu naukowego bądź publicystycznego i prowadząca do rozchwiania statusu dyskursywnego danej wypowiedzi. Mamy tu więc pogranicze literackości i historiografii, literackości i diarystyki, literackości i dokumentaryzmu i wreszcie literackości i dyskursu filozoficznego”. G. GROCHOWSKI: *Tekstowe hybrydy...*, s. 17. Por. M. LALAK: *Hybrydyzacja narracji jako sposób na czytelnika*. W: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*. Red. C. NIEDZIELSKI, J. SPEINA. Toruń 1993; J. SMULSKI: „Ulepiec”. Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego „Kalendarz i klepsydra”, „Wschody i zachody księżyca”, „Nowy Świat i okolice”. W: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej...* Zob. też m.in.: P. CZAPLIŃSKI: *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5; E. BALCERZAN: *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*. W: *Humanistyka przełomu wieków*. Red. J. KOZIELECKI. Warszawa 1999; S. BALBUS: „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6; A. DZIADEK: *Pogranicza literackości...*

¹⁷⁵ Zob. m.in.: J. JARZĘBSKI: *Kariera autentyku...*; E. BALCERZAN: *Powracająca fala autobiografizmu*. W: IDEM: *Kręgi wtajemniczenia*. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz. Kraków 1982; L. SZARUGA: *Paraliteratura*. „Puls” 1988, nr 37; B. BAKUŁA: *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w prozie polskiej po roku 1956*. Poznań 1991; H. MARKIEWICZ: „Troska i niewiedza”. „NaGłos” 1991, nr 3; J. KANDZIORA: *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*. Wrocław 1993; P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996...*; B. OWCZAREK: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999; M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt. Świadeństwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000; A. ZIENIEWICZ: *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*. Warszawa 2001; J. CIEPLIŃSKA: *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*. Kraków 2003; B. GUTKOWSKA: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005.

¹⁷⁶ J. KANDZIORA: *Zmęczeniu fabułą...*, s. 146.

¹⁷⁷ S. SKWARCZYŃSKA: *Wstęp do nauki o literaturze...*, s. 169.

nie mamy do czynienia z jednym dyskursem, ile z wielością dyskursów o seksie produkowanych przez cały zestaw aparatury funkcjonującej w różnorodnych instytucjach. Średniowiecze zorganizowało na temat cielesności i praktyk pokuty dyskurs bez mała jednolity. W ostatnich stuleciach ta względna jedność została rozcłódkowana, rozproszona, rozbita przez eksplozję odrębnych dyskursywności, które nabrały kształtu w obrębie demografii, biologii, medycyny, psychiatrii, psychologii, moralności, pedagogiki, polityki¹⁷⁸.

Nie mamy raczej do czynienia z sytuacją rozrastania się dyskursów w kategoriach przyrostu, a z „rozproszaniem ognisk, w których dyskursy te znajdują punkty oparcia”¹⁷⁹. Chodzi o „zróżnicowanie ich kształtów oraz skomplikowane rozwinięcie podtrzymującej je sieci”¹⁸⁰. O takiej taktyce można by — jak sądzę — mówić właśnie w przypadku książek Czciwora-Piotrowskiego, Kędera i Ubertowskiego. Uzasadnione wydaje się przywołanie w ich kontekście słów Jerzego Sosnowskiego, który na łamach „Res Publik Nowej” konstatawał:

Wydać mi się, że [...] siłą tych paru młodych pisarzy, których warto czytać, jest to, że dokonali oni takiego oto rozpoznania: doszło do strupienia dyskursów używanych w Polsce w życiu publicznym. W końcu lat osiemdziesiątych te dyskursy były już tak spójne i tak spetryfikowane, że rozmowa polegała tylko na manifestowaniu grupowej przynależności. Nie dyskutowało się, tylko demonstrowało coś przeciw komuś lub za czymś za pomocą gotowych klisz. Problem polegał na tym, żeby wymyślić skuteczną kurację. Na czym ona polegała — no, nie na słuchaniu Brahmsa, jak proponował w *Solidarności* i *samotności* także przecież znudzony tą sytuacją Zagajewski. Bo deklarowanie, że się słucha Brahmsa, jest częścią już gotowego dyskursu, natomiast deklarowanie, że się słucha zespołu „Joanna Macabesca” nią nie było. Czyli kuracja polegała na zburzeniu zasad, na podstawie których

¹⁷⁸ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy...*, s. 37.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem.

te słuszne i morderczo mądre dyskursy funkcjonowały, na zburzeniu podziału na wysokie i niskie, stosowne i niestosowne, na przebudowaniu relacji między jednostką a zbiorowością¹⁸¹.

Przy rozważaniu takich form hybrydycznych, jakimi niewątpliwie są interesujące mnie w *Cielesnych o(d)ślonach* prozy, nie będzie możliwa ucieczka od wpisania się w dyskusję dotyczącą modernizmu i postmodernizmu. Ale też — powiedzmy otwarcie — książka ta nie ma ambicji odpowiedzi na pytanie, czym jest lub czym nie jest postmodernizm. Dość wspomnieć, że debata nad reinterpretacją modernizmu trwa od co najmniej dekady. Sądzę, że za wcześniej jeszcze na formułowanie wniosków końcowych. W moim przekonaniu, da się jednak wypracować (nieco iluzoryczny i przynajmniej tymczasowy) kompromis, polegający na uznaniu tezy, zgodnie z którą można by mówić o swoistym wyczerpaniu modernizmu (pojmowanego — za Włodzimierzem Boleckim — szerzej aniżeli światopogląd okresu Młodej Polski¹⁸²), wyczerpaniu rozumianym

¹⁸¹ J. SOSNOWSKI: *Na przełęczu. Rozmowa o literaturze 30-latków*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 11, s. 35.

¹⁸² Zob. m.in.: W. BOLECKI: *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4; IDEM: *Postmodernizowanie modernizmu*. W: IDEM: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999; IDEM: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4; IDEM: *Impresjonizm w prozie modernizmu. Wstęp do modernizmu w prozie polskiej XX wieku*. „Teksty Drugie” 2003, nr 4. Por. cykl artykułów Boleckiego publikowany od 2003 roku na łamach „Arkusza” oraz „Pograniczy”, a prezentujący nowe odczytania w kontekście modernizmu tekstów m.in. Irzykowskiego, Nałkowskiej, Iwaszkiewicza, Szymborskiej. Por. też: R. NYCZ: *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*. W: IDEM: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie...*; IDEM: *Słowo wstępne*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. NYCZ. Kraków 1998; IDEM: *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4; S. MORAWSKI: *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6. Na temat kontrowersji, jakie narosły wokół tego terminu, zob. również: G. GAZDA: *Modernizm i modernizmy. (Uwagi o semantyce i pragmatyce terminu)*. W: *Dialog — komparatystyka — literatura*. Red. D. ULICKA, E. KASPERSKI. Warszawa 2002; J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004; K. UNIEŁOWSKI: *Granice nowoczesności*. W: IDEM: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

jako dojście przez formację modernistyczną do krańca swych możliwości¹⁸³. Ucieczka ta nie będzie tym bardziej możliwa, zważywszy choćby na fakt ukazania się *Antologii twórczości p. Kędera* w wydawnictwie „FA-art” w prozatorskiej serii postmodernistycznej, co jednoznacznie ukierunkowało recepcję książki.

Prozy Czcibora-Piotrowskiego, Kędera i Ubertowskiego — wyrastając z głębokiego kryzysu światopoglądowego rodem z modernizmu — mówią o pozawerbalnej rzeczywistości. Potwierdzeniem zakorzenienia w modernizmie jest choćby projekt ciała, który nie wychodzi poza kanon¹⁸⁴. U żadnego z wymienionych pisarzy nie mamy do czynienia ze zmianą sposobu przedstawiania cielesności, łączącego się z pogwałceniem norm moralno-religijno-etycznych czy estetycznych. Zdaniem Boleckiego, wśród wyróżników modernistycznej somatyczności wymienić należy: przełamywanie różnego rodzaju *tabu*, refleksja nad podmiotowością, działania prowokacyjne¹⁸⁵. Cechy te znajdują się w omawianych w tej książce prozach. Ich modernistyczne proveniencje potwierdzone zostały zresztą już na poziomie konstrukcji, będącej wprawdzie przykładem form hybrydycznych, ale nieodbiegającej daleko od modernistycznej tradycji. Zanim więc możliwe stanie się rozprawianie o powieściowych przykładach polskiego postmodernizmu, konieczne wydaje się omówienie tych pozycji prozatorskich, które stanowią swoisty pomost: wyrastając z modernizmu, zapowiadają jego wyczerpanie.

¹⁸³ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Granice nowoczesności...*, s. 38.

¹⁸⁴ Por. I. KOWALCZYK: *Ciało i władza...*, s. 19.

¹⁸⁵ Zob. W. BOLECKI: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku...*, s. 22—23.

Perwersja kompensacji W świecie „dziecięcej” erotyki Andrzej Czcibora-Piotrowskiego

„Sny, sny na jawie, obrazy tęsknot, pożądań, zapałów itp. — wszystko to siły, które przenoszą istotę ludzką, historycznie uwarunkowaną, w świat duchowy nieporównanie bogatszy niż zamknięty świat »chwili historycznej«”¹. Tę myśl Mircei Eliadego Andrzej Czcibor-Piotrowski uobecnił w swoim cyklu powieściowym, na który złożyły się: wydane w 1999 roku *Rzeczy nienasycone*, opublikowany w roku 2001 *Cud w Esfahanie* oraz pochodzące z 2008 roku *Straszne dni*². Pisarz snuje narrację o doświadczeniu wojennym, a w jego konsekwencji — o dzieciństwie na swoistym zesłaniu³, o przekraczaniu najpierw granic dorosłości i różnych po-

¹ M. ELIADE: *Symbolizm a psychoanaliza*. W: IDEM: *Sacrum, mit, historia*. Wybór esejów. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. CZERWIŃSKI. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1993, s. 26.

² A. CZCIBOR-PIOTROWSKI: *Rzeczy nienasycone*. Warszawa 1999 (RN); *Cud w Esfahanie*. Warszawa 2001 (CwE); *Straszne dni*. Warszawa 2008 (SD). Wszystkie cytaty pochodzą z tych wydań. Po skrótach podaję numer strony, na której dany cytat się mieści.

³ „Zesłanie”, zgodnie z definicją słownikową, jest „karą polegającą na skierowaniu skazanego do odległej miejscowości na przymusowy pobyt”. *Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. M. SZYMCHAK. Warszawa 1992, s. 1002. W przypadku

ziomów swej wstydlivosti, o dotkliwości przemijania, które to doznania przefiltrowane zostały przez pryzmat erotyzmu. Nadrzednym celem opowieści, dzięki wykorzystaniu dziecięcego bohatera, jest stworzenie arkadii w obrębie świata nieludzkiego, a w dalszej części — próba zawetowania własnej starości.

Rzeczy nienasycone przynoszą opowieść o wybuchu wojny, która zmusza rodzinę głównego bohatera Andrzejka do rozstania nie tylko z rodzinnym Lwowem, ale i z bliskimi. Autor *Prośby o Annę* — najkrócej rzecz ujmując — pokazał trudy życia pod sowiecką okupacją. Ojciec chłopca zostaje wysłany na front, on sam zaś wraz z matką i bratem Renkiem musi opuścić strony rodzinne, babcię i znajdującą się pod opieką rodziny Drzejka córkę znajomych — Sarę, by przeżyć ciężką podróż zsyłkową i poznać zdegenerowaną cywilizację sowieckiej rzeczywistości. Lwowska sielanka w rodzinnym domu kończy się przeto wraz z koniecznością wyjazdu do Panina. Dziewięciodniowa podróż w zamknięciu, „[...] w ciasnej, dusznej i zatłoczonej klatce wagonu, wśród smrodu nie domytych ciał i stężonego odoru wokół dziury w podłodze wagonu” (RN, s. 84) stała się początkiem wieloletniej tułaczki głównego bohatera. Surowe warunki mieszkaniowe w wąskiej „klitce”, wyposażonej w dwie prycze i piecyk, przypominającej podzielony na przegrody barak, wszechogarniający brud, bieda oraz prostytuowanie się w celu uzyskania godziwszych warunków sprawiły, że w małym chłopcu zaczęły coraz silniej dochodzić do głosu mechanizmy obronne. Dziecko ucieka w wykreowany przez siebie świat, w którym rzeczywistość wojenna została wyparta przez erotykę. Fantazje seksualne pozwalają Drzejkowi przetrwać śmierć ukochanej matki oraz pogodzić się z osamotnieniem, jakiego przyszło mu doznawać w drodze do esfahańskiego Domu Czerwonego Krzyża. W *Cudzie w Esfahanie* Czciwor-Piotrowski odsłania dalsze losy dorastającego chłopca, który trafia przez Ałma Ate, Samarkandę, Czymkent, Taszkient, Bucharę do Krosnowodzka, by na nieco dłużej zatrzy-

Andrzejka zatem mowa być może jedynie o swoistym zesłaniu, ponieważ Drzejek jest dzieckiem, do opuszczenia domu rodzinnego został zmuszony „prawnie”. Nie tyle on sam został objęty nakazem opuszczenia ziemi ojczystey, co jego rodzice. Wyrusza na zesłanie, ponieważ nie chce się rozstawać z matką i bratem.

mać się w sierocińcu w Esfahanie, gdzie życie Andrzejka powoli wraca do „normalności”. Ale normalności pozornej. Iracki bidul stał się bowiem początkiem kolejnych wypraw. Dalszy szlak, obfitujący w niebezpieczeństwa spowodowane nade wszystko walkami żydowskich bojówek z miejską ludnością arabską, Palestyńczykami oraz brytyjskimi oddziałami Palestine Police, wiódł przez Jerozolimę i Palestynę, Transjordanę i Ammen. Czcibor-Piotrowski nie kataloguje wymienionych miejsc. Jego koncept twórczy nie opierał się na opisywaniu piękna krajobrazu. Stanowiło ono jednak ważny kontekst, współgrający z odczuciami kilkunastoletniego wówczas chłopca. Dylogia autora *Prośby o Annę* pomyślana została jako swoisty autoterapeutyczny powrót po latach do miejsc związanych z młodością.

Dominującym wątkiem powodującym upraszczanie problematyki powieści jest erotyka. Fabuły dwóch pierwszych części cyklu można by bowiem streścić w jednym zdaniu: Czcibor-Piotrowski opisał odkrywanie przez dziewięcio-, a później trzynastoletniego chłopca różnych aspektów seksualności i projektowanie fantazmatów na jej temat, budowanych z nie do końca uświadamianych sobie, powielanych mitów, kulturowych stereotypów, klisz językowych w rzeczywistości wojennej, a więc — nieludzkiej, traumatycznej. Świat dziecka — wbrew toczącej się niejako w tle walce — koncentruje się na tym, co fizyczne. Często perwersyjne, sytuujące się na granicy fantazji i rzeczywistości opisy poznawania różnic budowy fizjonomicznej kobiet i mężczyzn, połączone z zacieraniem się świadomości płciowej dorastającego Andrzejka, składają się na niesamowitą odstonę procesu dojrzewania. Chłopiec wyobraża sobie „baraszkowanie” bądź z rówieśnikami (również płci męskiej, *Cud w Esfahanie* zogniskowany został bowiem głównie na odkrywaniu miłości homoseksualnej), bądź z dojrzałymi już kobietami, by zapomnieć o otaczającej go wojennej rzeczywistości. Powiedzmy jednak od razu, że dziwna to „chwila historyczna” i dziwny Eros, bo — jak zauważył Krzysztof Uniłowski:

odseparowany od Tanatosa, uwięziony w dzieciństwie. A skoro tak, to impotentny, bezpłodny, wyrwany z kołowrotu narodzin

i śmierci. W konsekwencji przełamany zostanie nie tylko czas historii; również cykliczny czas mitu ustąpi pola czemuś na kształt przedłużającej się chwili, która wiąże się ze stanem pobudzenia, odkrywania własnej cielesności i materialności świata. Przekroczenie granicy, przełamanie horyzontu praesens rozciągniętego w *constans* wymagałoby prefigurującego śmierć orgazmu, nasycenia. Tymczasem dziecięcy erotyzm spełnienie wyklucza, bo przecież jest impotentny⁴.

Recepcja *Rzeczy nienasyconych* i *Cudu w Esfahanie* bezsprzecznie dowodzi, że powieści te odczytywano w dwojaki sposób. Jedni podzielali stanowisko Dariusza Nowackiego, który widział w nich wprawdzie „wysmakowane porno”, dające się jednakże interpretować jako „przewrotna polemika z klasyczną psychoanalizą, jako opowieść o tym, że piekło seksualności bywa niekiedy rajem [...] bezpiecznym schronieniem, azylem wobec naporu zupełnie innego piekła”⁵, czy — jak chciała Eliza Gajzler — bezceremonialną wojnę wypowiedzianą konwenansom⁶. Inni z kolei — jak Agnieszka Czachowska — dopatrywali się w prozie autora *Notatek z pamięci* — nade wszystko „nieudolnej powtórki z Markiza de Sade”⁷. Skłaniałabym się ku stanowisku tych pierwszych komentatorów, albowiem — w moim mniemaniu — omawiane tu narracje Czcibora-Piotrowskiego nie są tak jednowymiarowe badawczo, jak sugerowała to chociażby recenzentka „Twórczości”. Sądzę bowiem, że współcześnie nie sposób pisać „czystych” powieści erotycznych. Dominującą tendencją jest dziś, jak się zdaje, obarczanie ich tzw. sensami głębszymi. Erotykę zwykliśmy ponadto utożsa-

⁴ K. UNIŁOWSKI: *Zagraj to jeszcze raz, Sam czyli powtórka z modernizmu*. „Opcje” 2004, nr 3, s. 38.

⁵ D. NOWACKI: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004, s. 95.

⁶ E. GAJZLER: *Seksualne święto*. „Akcent” 2001, nr 5, s. 14. Recenzentka, porównując *Rzeczy nienasycone* do *Pamiętnika z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza, zwraca uwagę m.in. na takie wątki, jak: niemożność przeciwstawienia erotyki (pozbawionej funkcji prokreacji) śmierci, nobilitującą kobietę krew menstruacyjną czy specyficzne ujęcie toposu Matki-Rodzicielki lub szokujące zestawienie, ocierających się o pornografię, scen z martyrologicznym kontekstem powieści.

⁷ A. CZACHOWSKA: *Chora pamięć*. „Twórczość” 2000, nr 9, s. 120.

miać z konwencją romansową. Pod tym względem cykl Czcibora-Piotrowskiego będzie wyjątkowy, ponieważ powieści, o których tu mowa, wymykając się łatwemu „szufladkowaniu”, nie wpisują się w miłosny paradygmat. W przypadku *Rzeczy nienasyconych* i *Cudu w Esfahanie* trudno by było mówić nawet o „przekraczaniu” tej formuły, gdyż nie sposób doszukać się w prozie autora *Prośby o Annę* cech świadczących o zamiśle skonstruowania nowego typu roman-su. Nie da się też traktować omawianego tu cyklu jako „drażnienia się” z popularnym romansem (w sensie udowodnienia „śmierci” gatunku czy pokazania niemożności uniknięcia pułapki „już powiedzianego i napisanego”, zatem w sytuacji, w której słowa zawsze aktualizują swoje wcześniejsze użycia⁸).

Interesującą perspektywę interpretacyjną otwiera ponadto możliwość podążenia kontrowersyjnym tropem autobiograficznym. Czcibor-Piotrowski jest bowiem — w moim przekonaniu — prozaikiem, który dokonuje „gestu samowpisania się w utwór”⁹. Ciekawić mnie przeto będzie nie tylko interpretacja powieściowego cyklu autora *Notatek z pamięci*, ale także to, co Erazm Kuźma określił jako „problem pisania-czytania samego siebie”¹⁰, czy — mówiąc za Zbigniewem Majchrowskim — „lektura osoby”¹¹. Tropienie śladów autobiografizmu jest zabiegiem dość ryzykownym i nie raz już praktyka ta została skompromitowana, mimo to nadal pociąga. Zresztą, kluczowe pojęcia transgresji, w poczet których zalicza się płęć, odmienność seksualną, erotyzm, chorobę i wszelkie

⁸ Por. uwagi Dariusza Nowackiego poczynione na temat *Terminalu* Marka Bieńczyka. D. NOWACKI: *Coraz trudniej kochać*. „Twórczość” 1995, nr 3, s. 104; IDEM: *Rara avis i cudzysłów*. „Twórczość” 1996, nr 7.

⁹ W ten sposób Krzysztof Uniłowski pisał o Teodorze Parnickim. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2, s. 120. Por. też konstatacje poczynione przez Dariusza NOWACKIEGO na temat autora *Bram raju* w jego książce: „Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego. Katowice 2000, s. 15.

¹⁰ E. KUŹMA: *Fabula w prozie autotematycznej*. Na przykładzie prozy Jerzego Andrzejewskiego. W: *Fabula utworu literackiego*. Red. C. NIEDZIELSKI, J. SPEINA. Toruń 1987, s. 135.

¹¹ Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor, podmiot literacki, bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983, s. 58.

przejawy okrucieństwa, traktuje się jako „uniwersalne sytuacje poznawcze”¹². „Doznania te — jak przypominała na marginesach twórczości Włodzimierza Odojewskiego Magdalena Rembowska-Płuciennik — ukazywano jako problem biografii i egzystencji, punkt kulminacyjny całej złożonej osobowości człowieka, zbliżenie do Tajemnicy”¹³.

Pierwsze dwie części cyklu Czcibora-Piotrowskiego można wreszcie czytać jako współczesną realizację opowieści o męskiej inicjacji, wiążącą się z tworzeniem sankcjonowanych przez dane społeczeństwo męskich wzorców zachowań. Pisarz zachowując dystans, odwołuje się do narracji o charakterze archetypicznym¹⁴. Czcibor-Piotrowski bierze w cudzysłów pogląd mówiący, że „Życie w subkulturze chłopców jest wiecznym mitologizowaniem siebie i swojej grupy. Sama męska grupa i przyjaźń od szkolnej ławy to też mit, który kompromituje się przeniesiony do realnego życia”¹⁵. Ale nie tyle chodziło o mit męskiego braterstwa (choć i on w prozie autora *Prośby o Annę* znalazł swe miejsce). Swoiste od-budowywanie mitu, wiążące się z pozornym uspoźnianiem rzeczywistości, służy odwracaniu uwagi od tego, co jest faktycznym przedmiotem opisu lub stanowi argument usprawiedliwiający¹⁶. W przypadku prozy Czcibora-Piotrowskiego trauma wojenna ma zapewnić alibi erotycznemu rozpasaniu. Z drugiej jednak strony, świadczy o — pozornym — ukryciu przemocy¹⁷. Zdaniem René Girarda,

Za każdym razem, kiedy jakieś świadectwo, ustne czy pisemne, zdaje sprawę z aktów prześladowczych, pośrednio czy bezpośrednio kolektywnych, trzeba zadać sobie pytanie, czy zawiera

¹² Zob. M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004, s. 38.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Por. R. BŁY: *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*. Przeł. J. TITTENBRUN. Poznań 1993.

¹⁵ K. DUNIN: *Karoca z dyni*. Warszawa 2000, s. 153.

¹⁶ Por. B. WARKOCKI: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa 2007, s. 100.

¹⁷ O takim aspekcie działania mitu pisał René Girard. Zob. R. GIRARD: *Kozioł ofiarny*. Przeł. M. GOSZCZYŃSKA. Łódź 1987.

ono również opis społecznego i kulturowego kryzysu, a więc ogólnego odróżnorodnienia (pierwszy stereotyp), opis zbrodni odróżnorodniających (drugi stereotyp) oraz czy desygnowani autorzy tych zbrodni posiadają znaki selekcji ofiarniczej, parakoksalne cechy odróżnorodnienia (trzeci stereotyp)¹⁸.

Odpowiedź na tak postawione pytanie w kontekście analizy *Rzeczy nienasyconych* oraz *Cudu w Esfahanie* Czcibora-Piotrowskiego musi być twierdząca. *Casus* wojny sam w sobie jest bowiem stanem społeczno-kulturowego kryzysu.

Postaramy się zarysowany pobieżnie problem cyklu zamknąć w następującym pytaniu: literacka prowokacja czy jedyny w swoim rodzaju dziennik z okresu dojrzewania, spisywany na kanwie własnej biografii przy znacznym jednakże współudziale wybujałej (erotycznie) wyobraźni? Odpowiedź i tym razem nie będzie jednoznaczna, choć rozwiązanie wielu kwestii znajduje się w trzeciej sekwencji cyklu — *Strasznych dniach*, potwierdzających, że poprzedzające je narracje autora *Notatek z pamięci* są w znacznej mierze tekstami autobiograficznymi.

Straszne dni są bowiem nie tylko dopowiedzeniem tego, co zawierały *Rzeczy nienasycone* oraz *Cud w Esfahanie*, czy też częściowym rozwinięciem podjętych tam wątków, ale swoistym (po)godzeniem się z własną starością i związanymi z nią ograniczeniami. Pisarz wprawdzie nadal kokietuje, kryguje się, mizdrzy i puszcza oczko do czytelników, ale tym razem dostarcza niezbitych dowodów na to, że trop autobiograficzny, który do momentu ukazania się *Strasznych dni* mógł pozostawać jedynie bardziej w sferze domysłów aniżeli pewników, teraz otrzymuje potwierdzenie. „Ty to jednak ty, a nie kto inny...” (SD, s. 238) — stwierdzi żona prozaika, będąca jedną z bohaterek omawianej tu książki autora *Notatek z pamięci*. Pod pozorami zabawy znanymi skądinąd „zmyśleniami-niezmyśleniami” Czcibor-Piotrowski rozprawia się nade wszystkim z tym, przed czym starał się dotąd uciekać albo chociażby od czego chciał oddalić swe myśli: ze strachem przed starością. I o ile

¹⁸ Ibidem, s. 26.

pierwsze dwie części nastawione były na rozkoszowanie się młodością, na akcentowanie witalizmu oraz dziecięcego spojrzenia, o tyle w *Strasznych dniach* perspektywa nieco się zmienia — wprawdzie nadal (nad)obecne jest uwielbienie i tęsknota za młodzieńczym wiekiem, ale tym razem pisarz bez osłonek opisuje swoje kłopoty z fizjologią czy impotencją erotyczną.

Czcibor-Piotrowski, zmuszony przez historyczne zawieruchy, stał się mistrzem autoterapeutycznych ucieczek w wykreowany przez siebie świat...

A w tle wojna...

Ową „chwilą historyczną”, w którą wtopił swą narrację Andrzej Czcibor-Piotrowski jest II wojna światowa. Tematyka wojenno-okupacyjna, będąc polem wielu różnicowań, ujmowana jest zwykle bądź to „realistycznie”, bądź to „parabolicznie”. W obszarze twórczych zainteresowań lokuje się głównie obrazy batalistyczne, kwestie związane z obozami koncentracyjnymi, gettem i zagładą ludności żydowskiej, opisy okupacyjnego dnia powszedniego, kontrowersje zogniskowane wokół powstania warszawskiego czy działalności konspiracyjnej¹⁹. Każdy z tych — wewnętrznie złożonych — zakresów, jak trafnie zauważył Janusz Sławiński, „wchodząc w krąg widzenia literatury, podlegał dalszym specyfikacjom ze względu na swe odniesienia do odpowiednich kanonów tematycznych tradycji, które czyniły go literacko rozpoznawalnym”²⁰.

¹⁹ Por. J. SŁAWIŃSKI: *Zaproszenie do tematu*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976.

²⁰ Ibidem, s. 10. Do najchętniej wykorzystywanych tradycji zaliczyć należy tradycje epickiej batalistyki, powieści społeczno-obyczajowej, romansu awanturniczego, obrazka rodzajowego, balladowej opowieści. Wszystko to pokazywane w rozmaitych tonacjach: żałobno-lamentacyjnej, tragiczno-heroicznej, sentymentalno-junackiej czy szyderczo-groteskowej. Nie inaczej było w przy-

Doświadczenie wojny i okupacji zaowocowało pojawieniem się w literaturze nowych stylów i poetyk (w wojnie zakorzenionych i w niej właśnie znajdujących wytłumaczenie dla swej odrębności), takich jak: raporty narracyjne Tadeusza Borowskiego, „poetycka moralistyka” Tadeusza Różewicza, „strumień świadomości” Leopolda Buczkowskiego, „gadanina” Mirona Białoszewskiego czy senne majaczenia Tadeusza Konwickiego²¹. Pod względem gatunkowym teksty tematyzujące wojnę dzieli się zasadniczo na: prozę wspomnieniową (*casus Szaty godowej* Jana Dobraczyńskiego, *Kluczy* Marii Kuncewiczowej, *Między wojnami* Kazimierza Brandysa, *Murów Jerycha* Tadeusza Brezy czy *Jeziora Bodeńskiego* oraz *Pożegnań* Stanisława Dygata), opowiadania żołnierskie (m.in. *Wrzesień* Adolfa Rudnickiego, *Lotna* oraz *Przed furą* Wojciecha Żukrowskiego, *Wrześniowa oda*, *Intermezzo*, *Przed sądem*, *Powrót* Jerzego Andrzejewskiego, *Żądło* Genowefy Janusza Meissnera, *Ten i tamten brzeg rzeki* Jerzego Putramenta) oraz pamiętniki (*Bateria została* Apoloniusza Zawilskiego, *Wrzesień Warszawy* Zofii Petersowej, *114-sta start* Benedykta Dąbrowskiego etc.). Nie jest moim celem sporządzanie typologii tekstów prozatorskich, w których centrum postawiono wrzesień 1939 roku lub — ogólnie mówiąc — problematykę wojny i okupacji²².

padku sposobów opisywania I wojny światowej. Dominowały, zdaniem badaczy, cztery stylistyczno-narracyjne konwencje: patetyczno-heroiczna, przygodowa, biologiczno-metafizyczna oraz dokumentarnego odheroizowania. Zob. więcej na ten temat w: M. LALAK: *Proza lat 1914—1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. BOLECKI, E. KUŹMA. Warszawa 1998, s. 187—199. Melchior Wańkowicz wśród stylów pisania o wojnie wyróżnia „styl analizy”, „styl demaskatorski”, „styl Grand Guignoi”, „styl pif-paf”, „styl rodzącej się żółtej prasy”, „styl Churchilla”, „styl zgorzkniałej bezzily”, „styl khaki”, „styl Marsylianki”, „styl zrywu”, „styl human story”, „styl heroicznego monumentalizmu”. Zob. M. WAŃKOWICZ przy współpracy A. HORODYSKIEGO: *Wojna i pióro*. Warszawa 1983. Z kolei Maria Janion dodawała, iż II wojna światowa, dzięki radykalnej zmianie rzeczywistości, której konsekwencją była pociągająca za sobą kolizje kanonów literatury wojennej zmiana punktów widzenia, poszerzyła ów stylistyczny repertuar. Zob. M. JANION: *Płacz generała. Eseje o wojnie*. Warszawa 1998, s. 128—129.

²¹ Zob. J. SŁAWIŃSKI: *Zaproszenie do tematu...*, s. 11—12.

²² Więcej na ten temat zob. w: S. ROGALA: *Echa Września 1939 w polskiej prozie literackiej w latach 1945—1969*. Kraków 1981. Zob. także A. JAMROZEK-SOWA: *Wojna*

Owo pobieżne zarysowanie sytuacji pozwoli jednak, jak sądzę, wpisać w tę przestrzeń prozę Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego. Jego dokonaniom nowatorskim daleko do osiągnięć pisarzy tej klasy, co Różewicz czy Białoszewski, choć — nie da się zaprzeczyć — że styl autora *Prośby o Annę* godzi w ugruntowany, konwencjonalny, powszechnie przyjęty sposób mówienia o doświadczeniu wojennym²³. Maria Janion zauważyła wszak, że

Podstawowe napięcie w obrębie systemu i antysystemów zostało wyznaczone przez najważniejszą dla literatury polskiej jako całości opozycję między „oficjalnością” a „prywatnością”, między „wieszczem” a „artystą”, między „walką”, „służbą społeczną” i Sprawą a wewnętrznymi sprawami i przeżyciami jednostki. W toku wyjątkowo ciężkich historycznych perypetii wytworzyło się w świadomości polskiej przekonanie o niepodważalnym priorytecie tego, co „społeczne”, „narodowe”, „wspólnotowe”, „gromadzkie” nad tym, co jednostkowe, osobiste, intymne, prywatne²⁴.

Czcibor-Piotrowski odwraca tę zależność, na plan pierwszy wysuwając właśnie doświadczenie jednostkowe. *Rzeczy nienasycone* opowiadają nade wszystko o losach Polaków zesłanych podczas II wojny światowej w głąb ZSRR, które opisywane są z perspektywy dziewięciolatka. Taka konstrukcja bohatera dziecięcego, którego oczami obserwujemy wojenny koszmar, nie jest żadnym *novum*. Dość wspomnieć — bodaj najgłośniejsze spośród książek ten koncept w ostatnich latach wykorzystujące *Królestwo konieczności*

raz jeszcze. *Obrazy II wojny światowej w prozie lat dziewięćdziesiątych*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2002, s. 88—110.

²³ „Dyskurs wojenny” określając, komu i co wolno powiedzieć, wymusza na opowiadającym mówienie lub milczenie, ustala, gdzie przebiegają granice — obłożonych społecznym tabu — tzw. tematów zakazanych, wśród których Jerzy Świątek wymienia m.in.: „wstydlivy temat kolaboracji, przyzwalanie na okrucieństwa wobec żyjących z piętnem obcości, czyli Holocaust, traktowanie jeńców”. J. ŚWIEŹCH: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006, s. 198.

²⁴ M. JANION: *Placz generała...*, s. 24.

Andrzeja Brauna, *Konia Pana Boga* Wilhelma Dichtera czy *Czarne sezony* Michała Głowińskiego. Naturalnie narzucającym się kontekstem byłaby także proza Leo Lipskiego, pokazująca — osadzony w plenerach „nie ludzkiej ziemi” — nieodłączny związek Erosa i Tanatosa. Żadnej przeto — pod tym względem — rewolucji Czcibor-Piotrowski nie czyni, nie przywraca też literaturze zapomnianych przestrzeni. Niemniej, zaskakujący jest sposób opisu dziejów narratora, traktujący wojnę i zesłanie jedynie jako ramę modalną, na tle której na plan pierwszy wysuwają się problemy związane z cielesnością i poszukiwaniem tożsamości płciowej²⁵.

Wojna dla Andrzejka i jego brata Renka oznaczała nieobecność ojca, który został powołany do wojska (do służby sanitarnej), skąd przysyłał listy i zdjęcia („a wśród nich to: papa na kasztance jak sam Marszałek!” — RN, s. 12), „zjawiającego się z rzadka i niespodziewanie we wspianiale skrojonym oficerskim mundurze, w wysokich butach, lśniących zawsze jak lustro, i z pistoletem walther w kaburze na pasie z koalicyjką” (RN, s. 12). Owa kabura z pasem i koalicyjką stanowiła obiekt zazdrości chłopców, więc w końcu ojciec sprawił im takie same. Właściwie, jak powiada narrator, poza przerwaniem edukacji w szkole, nic się w ich życiu nie zmieniło. Czas upływał na zabawach i igraszkach z rówieśnikami. Nic więc dziwnego, że wojnę traktowali jako jedną ze swoich zabaw.

i kiedy tak raz bawiliśmy się w najlepsze, nagle odezwały się syreny ogłaszające nalot, wszyscy rozpierzchli się, a my, mój brat i ja, nie zastanawiając się długo, wbiegliśmy do domu i ze strychu wspięliśmy się na dach:

wkrótce pojawiły się samoloty z czarnymi krzyżami i choć były gęsto ostrzeliwane przez zenitówki naszej artylerii przeciwlotniczej i przez nas, krzyczących głośno:

— Tratatata!

jakbyśmy mieli co najmniej działko szybkostrzelne, zdążyły rzucić bomby, trafiając w pobliskie koszary: słyszeliśmy odgłosy wybuchów, widzieliśmy chmurę kurzu, dym, płomień,

²⁵ Por. R. OSTASZEWSKI: *Wygnaniec z kraju i płci*. „FA-art” 2002, nr 1, s. 70.

Łyczakowską nadjeżdżały samochody straży pożarnej i karetki [...] Byliśmy [Drzejek i Renek — A.N.] mężczyznami czasu wojny i mieliśmy swoją kobietę [Sarę — A.N.], którą obroniliśmy i która teraz okazywała nam wdzięczność [zasypując chłopców pociskami — A.N.]

RN, s. 22—23

Mit dzielnego rycerza broniącego damy swego serca, obecny w literaturze od wieków, podbudowany wychowaniem na legendzie Piłsudskiego, aktualizuje się w zabawach chłopców, łączy się bowiem z męstwem, heroicznymi czynami i romantycznym wzorcem miłości silniejszej niż śmierć. Pojawiające się od czasu do czasu na kartach cyklu informacje dotyczące działań wojennych można by określić jako notatki, czy też — bardziej roboczo — dałoby się je nazwać formami „pigułkowymi”, a zatem: wiadomościami zamykającymi się najczęściej w zwięzłym stwierdzeniu, mającymi — jak sądzę — spełniać rolę „uwiarygodniającą”. Podzielenie narracji na krótkie fragmenty sytuje akcję prozy Czibora-Piotrowskiego w konkretnym czasie historycznym oraz potwierdza jej intymistyczny charakter, dający autorowi swobodne przyzwolenie na wykorzystywanie „białych plam”²⁶. Czytamy np.:

bolszewicy już od z górą miesiąca panoszyli się we Lwowie, zaczęły się aresztowania, ludzie nagle znikali bez śladu, jakby ziemia się pod nimi zapadła, i rodziny na próżno dopytywały o nich w nowo powstałych urzędach, gdzie wzruszano tylko ra-

²⁶ Z zamieszczonej na czwartej stronie okładki *Rzeczy nienasyconych* noty wynika, że — przynajmniej częściowo — mamy do czynienia z tekstem autobiograficznym. Czytamy: „Po wielu latach zawładnęła mną pokusa prozy i z drukowanych w londyńskim piśmku »My« *Notatek z pamięci* zaczęła z wolna snuć się ta opowieść. Płynąłem pod prąd nieubłaganego czasu w ledwie pamiętaną przeszłość. I nagle wróciło to, co działo się blisko sześćdziesiąt lat temu. Odnajdywałem siebie i bliskich, swoich i obcych, przypominałem sobie zdumienia i olśnienia, lęki i nadzieje dzieciństwa”. Andrzejek Piotrowski — *porte parole* autora — urodził się ok. 1931 roku we Lwowie, skąd dziewięć lat później został wywieziony najpierw w głąb Rosji, potem do Uzbekistanu. Dalsza podróż wiodła przez Persję, Irak, Palestynę, Egipt, by zakończyć się w Anglii.

mionami i odpowiadano, rzecz dziwna, nie po ukraińsku, lecz po rosyjsku

RN, s. 30

Czy sformułowanie typu:

nastawialiśmy radio, by posłuchać komunikatów z frontu fińsko-sowieckiego, i cieszyliśmy się, i wydawaliśmy radosne okrzyki, ilekroć powiedzieli, że Finom udało się dać Ruskim tegiego łupnia, bo przecież walcząc z bolszewikami, byli naszymi sojusznikami, i sprzymierzeńcami, i wyobrażaliśmy sobie te leśne przesieki, zasadzki za sągami drewna, odgłos strzałów i ogniste smugi pocisków o zmierzchu, i zamarzniete trupy krasnoarmiejców, których nie miał kto grzebać, rozdziobywane przez kruki i wrony

RN, s. 41—42

Przytoczone fragmenty dowodzą słuszności podejrzenia, że narrator nie brał bezpośredniego udziału w walkach. Zna je w znacznej mierze z relacji innych osób oraz z komunikatów radiowych²⁷. Leksyka dziecięca ponadto odwzorowuje sposób „relacjonowania” zdarzeń. Niemniej aluzja do opowiadania Stefana Żeromskiego *Rozdzióbią nas kruki, wrony* jest tu nazbyt czytelna, by nie doszukiwać się nakładania się na przeżycia jednostkowe, osobiste — doświadczeń zbiorowych, przekazywanych choćby przez literaturę, a zatem powielających (prawdopodobnie nie do końca świadomie) pewne schematy. Mogłoby to stanowić dowód potwierdzający stwierdzenie, że narratorem jest dorosły człowiek. Ale jak trafnie zauważyła Dorota Krawczyńska,

²⁷ Zwykle „przekaznikami” owych informacji były kobiety, jak np. Ludka, która „mówiła mi, czego dowiedziała się od komendanta: że między rządami polskim i sowieckim zawarte zostało porozumienie i że nie jesteśmy dłużej więźniami, że my, Polacy, nie jesteśmy już wrogami Związku Sowieckiego, lecz miłymi gośćmi, i że wkrótce będziemy mogli opuścić Panino jako obywatele zaprzyjawnionego państwa i udać się, dokąd zechcemy” (RN, s. 200). Zresztą rola kobiet w życiu Andrzejka była niebagatelna, choć — rzecz by można — stereotypowa. Ich funkcja polegała nade wszystko na zapewnianiu ochrony przed wszelkimi przejawami zła oraz wtajemniczaniem w „dorosłość”.

Traumatyczne doświadczenie [...], które nie mogło być ani przyswojone, ani opowiedziane w momencie, kiedy miało miejsce, niejako trwa w podmiocie owego doświadczenia w formie nie-naruszonej. „W ten sposób przeszłość wciąż dźwigana jest przez podmiot owych traumatycznych doświadczeń i tym samym pozostaje w nim w pewien sposób stale współczesna”. Podejmowane próby zwerbalizowania owego doświadczenia prowadzą do powtórnego jego przeżycia, które „tożsame jest z nieprzechodnią formą pisania, gdzie tak zwany autor »pisze sam siebie« i »staje się sobą« pisząc i mówiąc”²⁸.

Zdaniem Marii Janion,

W polskiej świadomości społecznej i w polskiej prozie, połączonych z sobą więzami wzajemnych projekcji, mit, przekształcony w stereotyp pożarł konkret; taki mit broni się przed konkretem, który stanowi dlań największe niebezpieczeństwo, gdyż zawiera w sobie nieodpartą prawdę szczegółu, doświadczenia, pamięci — jeszcze nie zmystyfikowanych, jeszcze nie zastęglonych w bezpieczny i łatwy kształt zbiorowego komunatu²⁹.

Być może właśnie konwencjonalizacją określonych konstrukcji językowych, obrazów należałoby po części tłumaczyć ową lapidarność opisów dotyczących wydarzeń wojennych, bo przecież nie lukami w pamięci. Traumatycznych doświadczeń nie sposób wymazać, można natomiast przyjąć strategię „kolekcjonera”, do której to strategii przyjdzie mi powrócić w jednej z dalszych części niniejszego rozdziału, subiektywnie selekcjonującego wspomnienia i w ramach autoterapii powracającego jedynie do przyjemnych chwil. Czcibor-Piotrowski nie wykorzystał jednak *explicitie* schematów kultury popularnej, przyswajających i upowszechniających społecznie akceptowaną hierarchię wartości. Brak tu mitologicz-

²⁸ D. KRAWCZYŃSKA: *Oczami dziecka. Zagłada we wczesnej twórczości Henryka Grynberga*. „FA-art” 2003, nr 1—2, s. 158. Por. F.R. ANKERSMIT: *Język a doświadczenie historyczne*. „Konteksty” 1997, nr 1—2.

²⁹ M. JANION: *Płacz generała...*, s. 62.

nego komunatu „heroicznych zmagani sił Dobra i Zła, szlachetnych obrońców słusznej sprawy i wysłanników piekieł”³⁰.

Dyskurs Drzejka — wyrosły na substytucie polszczyzny mówionej, aczkolwiek w wielu miejscach silnie upoetyczniony — wyklucza postawę „normatywno-moralizatorską”. Nie odwołując się wprawdzie do szablonu patriotycznego, apeluje wszakże do uczuć i wyobraźni zbiorowej tradycji. Innymi słowy, narrator jest zorientowany na emocjonalny, *sui generis* zaangażowany rodzaj wypowiedzi. „Ja” mówiące nie rości sobie jednak praw do formułowania ocen w imieniu zbiorowości. Nie ma wyraźnie uwypuklonego podziału na przestrzeń „swoją” i „obcą”, „bezpieczną” i „zagrożoną”, brak również podkreślania podziału na „my” oraz „oni”³¹. Łatwo się jednak domyślić, że granicę między tymi sferami wyznacza erotyka. Własny, bezpieczny świat zamyka się w uściskach i pocałunkach, jakich dorastający malec doznaje i jakimi obdarowywuje otaczających go ludzi. Zdarza się też mówienie o sowieckiej okupacji, jako o „złowieszczym, mrocznym chaosie [...], w którym bezbłędnie, niezawodnie działała tylko służba bezpieczeństwa” (RN, s. 49), czy o „przekłętej wojnie” (RN, s. 202). Narrator ma świadomość zagrożenia, ale — ponieważ nie do końca rozumie grozę sytuacji — nie odczuwa lęku. Zresztą, nigdy też nie zostaje pozostawiony sam sobie, zawsze znajduje się pod czyjąś opieką, stąd „wskaźnik” strachu jest stosunkowo niewspółmierny do sytuacji. Andrzejek powiada:

śmialiśmy się z udanego figla tak wesoło, jakby nic się nie zmieniło od sierpnia zeszłego roku, jakby nie trwała wojna, a my jakbyśmy nie znajdowali się w zajęтым przez sowieckie wojska mieście, w ciągłym zagrożeniu, bo wiedzieliśmy, że już w lutym rozpoczęły się złowieszcze transporty na wschód i na północ, „niewiadomym szlakiem i do niewiadomego miejsca”, a nasze

³⁰ Zob. ibidem.

³¹ Por. uwagi Jerzego Świącha, który pisząc o tematyce wojennej obecnej w liroyce (ale z podobnymi rozwiązaniami mamy do czynienia również w tekstach prozatorskich), akcentuje tworzenie tego typu podziałów. J. ŚWIECHA: *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*. Warszawa 2000. Zob. także uwagi dotyczące kwestii gatunkowych preferencji.

nazwiska jako przyjezdnych na pewno znajdowały się na listach, i po ulicach Lwowa krążył samochód zwany czornyj woron, z enkawudzistami wyłapującymi wrogów ludu, którzy nie zdążyli uciec, ukryć się czy — jak ów prokurator z naszej ulicy — strzelić sobie w porę w łeb.

RN, s. 59—60

Należy też pamiętać, że mamy do czynienia ze snuciem opowieści po latach. W konsekwencji tego w cyklu Czcibora-Piotrowskiego czasami ważniejsze jest to, co nie zostało wyartykułowane wprost, co nie zostało wypowiedziane na głos. Mówienie o wojnie nierozdzielnie wiąże się z poczuciem porażki, wynikającym z niezdolności wyjścia poza granice języka, którym się dysponuje. Pisarz wątpiący w skuteczność mowy stara się jednak przewyciężyć te ograniczenia, z problemem niewyraźności radząc sobie na rozmaite sposoby. Jednym z nich staje się wykorzystywanie wieloznaczności słów, zintensyfikowanie znaczeń, redundancja³². Z drugiej strony, można — jak czyni to Czcibor-Piotrowski — sięgnąć po sformułowania cechujące się zwięzłością i jednoznacznością wypowiedzi, przez co uzyskuje podobny efekt do tego, jaki osiąga się dzięki niedopowiedzeniom, w których — mimo wszystko — da się wyraźnie wyczuć stosunek narratora do zanotowanej informacji. Oto jeden z przykładów takiej strategii:

a ja jeszcze nie bardzo rozumiałem, co to jest śmierć, choć oswajałem się z myślą o niej, widząc tu, w Paninie, dziesiątki, setki umarłych z głodu, z niedożywienia i wycieńczenia, na tyfus i czerwone, z pracy ponad siły czy wreszcie po prostu z żalu.

RN, s. 173

Ponadto pewne kwestie nie wymagają komentarza, jak choćby ta: „i nagle pojawił się film o mordzie katyńskim: odkopywane ciała zamordowanych polskich oficerów, wziętych do niewoli przez Sowietów we wrześniu...” (CwE, s. 176). Sytuacji nacecho-

³² Por. J. ŚWIECH: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku...*, s. 201—202.

wanych dużym ładunkiem negatywnych emocji w cyklu Czciwora-Piotrowskiego jest co najmniej kilka. Zacytujmy jeszcze jeden fragment:

i w drodze powrotnej nasz opiekun [...] opowiadał nam o upadku powstania warszawskiego, któremu nie przyszła z pomocą sowiecka armia, choć znajdowała się tuż obok na drugim brzegu Wisły, o samowolnym rządzie komunistycznym na pierwszym skrawku wyzwolonej ziemi polskiej, kraju, do którego nie będą już należały południowo-wschodnie kresy, bo tak uzgodniono w Teheranie, z Wilnem i moim rodzinnym Lwowem, o rumowisku, w jakie zamieniono Warszawę...

CwE, s. 172

Jest tak, jakby dziecko, nie rozumiejąc tego, co się dzieje, powie-lało sądy i opinie, jakie ma opowiadający mu o wojennych zdarzeniach interlokutor. Dziecko — co naturalne — spłaszczają przekazy, starając się „przełożyć” na swój język i system pojęć to, co w świecie „dorosłych” skomplikowane. Dzieci cechuje prosty sposób opowiadania i niezależny punkt widzenia. W związku z tym dyskurs, jakim się posługują, jest pozbawiony „retoryki, ornamentacji stylistycznej i wszelkiej literackiej manieri”³³, operuje „naturalnie ograniczonymi, powściągliwymi środkami wyrazu, bez interpretacji, manipulacji, tendencyjnego komentarza”³⁴. Zdaniem Krawczyńskiej, „Interpretacja owych wydarzeń ukryta jest właśnie w owym braku ich rozumienia, który tworzy ich ironiczną nadwyżkę znaczeniową”³⁵. Komentarz zostaje *de facto* przemycany w niedo(wy)powiedzeniach. „Tragizm opisywanych zdarzeń zawiera się w owym braku, a brak ten zwraca czytającego z utartych szlaków lektury, w której pomocą mógłby być odautorski komentarz”³⁶. Dziecięca intuicja pozwala ponadto absorbować o wiele więcej informacji i odbierać o wiele

³³ H. GRYNBERG: *Bohaterstwo dzieci Holocaustu*. „Res Publica Nowa” 2001, nr 8, s. 48.

³⁴ Ibidem.

³⁵ D. KRAWCZYŃSKA: *Oczami dziecka. Zagłada we wczesnej twórczości Henryka Grynberga...*, s. 161.

³⁶ Ibidem, s. 163.

więcej bodźców, niż chcieliby przekazać dorośli. Dzięki temu dziecku udaje się przetrwać. Przypomnijmy Junga, który konstatował:

We wszystkich mitach dotyczących dzieciństwa spotykamy zdumiewający paradoks: z jednej strony bezbronne „dziecko” wydane jest na pastwę niezwykle potężnych wrogów, nieustannie zagrożone zniszczeniem, z drugiej natomiast dysponuje siłami przekraczającymi ludzką miarę³⁷.

Nie inaczej dzieje się w kontekście narracji opisującej losy małego Andrzejka. Jego największą — jak się zdaje — siłą jest właśnie wyobraźnia pozwalająca mu przeżyć w nieludzkim świecie.

W wielu miejscach tej prozy od razu (niejako mimowolnie) aktualizują się znane skądinąd literackie opisy okrucieństw, jakie — parafrazując Zofię Nałkowską — ludzie ludziom zgotowali podczas II wojny światowej. Ujawniają się nie do końca uświadamiane w trybie lektury motywy, zakorzenione w zasobach zbiorowej pamięci. W *Rzeczach nienasyconych* znalazły się choćby: cytowany wcześniej drastyczny opis dziewięciodniowego przewozu zesłańców w ciasnych, dusznych i zatłoczonych wagonach, „wśród smrodu nie domytych ciał i stężonego odorów wokół dziury w podłodze” (RN, s. 84), wspomnienie brudu zwiastującego choroby i śmierć, obraz spartańskich warunków, w jakich musieli egzystować zesłańcy, czy specyfiki życia w głębi ZSRR. Nie chcę przez to powiedzieć, że opisy wojennych traum tracą na autentyczności, a jedynie, że dość łatwo uznać je za splot tego, co było przeżyciem indywidualnym z tym, co przechowywane jest w kliszach zbiorowych. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z poddanymi artystycznej obróbce wspomnieniami dramatycznych przeżyć, jakie miały miejsce podczas II wojny światowej. Język jest aktem „w obrębie którego przewyciężony zostaje podział na to, co subiektywne, i na to, co ogólne, jako że bez wiedzy podmiotu wyraża on znaczące treści intencjonalne”³⁸.

³⁷ C.G. JUNG: *Fenomenologia archetypu dziecka*. W: *Dzieci*. T. 2. Wybór, oprac. i red. M. JANION, S. CHWIN. Gdańsk 1988, s. 255 („Transgresje” 5).

³⁸ H. LANG: *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalizy Jacques’a Lacana*. Przeł. P. PISZCZATOWSKI. Wstęp P. DYBEL. Gdańsk 2005, s. 89.

W *Rzeczach nienasyconych* nie zmienia się ponadto — jak choćby w przypadku wczesnej prozy Henryka Grynberga — interpretacja rzeczywistości. Nie dochodzi do przekształcenia perspektywy, która kazałaby patrzeć na to, co dotąd rozpoznawane było w kategoriach swojskości, a co — wraz z wybuchem wojny — należało zacząć postrzegać jako źródło zagrożenia. Mały Andrzejek zdaje się nie zwracać baczniejszej uwagi na przemiany, jakie wokół niego zachodzą. W powieści Czciбора-Piotrowskiego owa nadaktywność erotyczna wykracza poza rzeczywistość. Świat erotycznej zmysłowości zaczyna niejako istnieć niezależnie, sam dla siebie. Konstrukcja bohatera dziecięcego daje możliwość zdystansowania się wobec obserwowanej rzeczywistości, dzięki czemu malec nie poddaje się łatwo procesowi zawłaszczania przez brutalny świat³⁹. Ale w przypadku Drzejka mowa być może jedynie o pozornym braku zawłaszczania. Rację bowiem ma Czachowska, dla której narrator *Rzeczy nienasyconych* jest przykładem osobowości „zdegradowanej, pozbawionej całkowicie moralnych odniesień, wypranej z instynktownych odruchów obrony własnej niewinności. Parafrazując znane kategorie, można by nazwać ten stan myśleniem i reagowaniem dziecka złagrowanego, choć nie dosłownie z łagrem miał mały Andrzej do czynienia”⁴⁰. W konsekwencji — dowodzi krytyczka — chłopiec nie potrafił posługiwać się duchowymi wartościami. Jedyne, czym dysponuje, to zwierzęce instynkty, sprowadzające wszystkie doznania do erotycznych uniesień i zmysłowego pragnienia ciał innych ludzi⁴¹. W moim odczuciu nie jest tak do końca. Potrzeba miłości (w jej duchowym aspekcie) — a więc wartości prymarnej — objawiającej się tu najpełniej w poszukiwaniu bliskości innych ludzi, uwidacznia się dokładnie tam, gdzie (potencjalnie lub dosłownie) dochodzi do erotycznych zbliżeń. Drzejek nie jest, w moim przekonaniu, „uczuciowym impotentem”, nie nauczono go jednak zachowywania „odpowiednich proporcji”. Poza tym wojna, będąc zmultiplikowanym okrucieństwem, wypacza wszystko. Nie

³⁹ Por. D. KRAWCZYŃSKA: *Oczami dziecka. Zagłada we wczesnej twórczości Henryka Grynberga...*

⁴⁰ A. CZACHOWSKA: *Chora pamięć...*, s. 119 [podkr. — A.C.].

⁴¹ Zob. ibidem.

powinien przeto dziwić fakt zwielokrotnienia, stanowiących w odczuciu bohatera azyl, potrzeb erotycznych. Owo przesycenie czy — jak wskazuje tytuł pierwszej części cyklu — nienasycenie erotyką jest przejawem przez dziecko opisem zdarzeń, których był świadkiem. Podśłuchiwanie rozmów matki i babki, okoliczność intymna rodziców, której ma świadomość (mimo iż miała miejsce za drzwiami sąsiedniego pokoju) i której pewne symptomy mógł obserwować, czy będące powszechnym zjawiskiem w czasach wojennych sceny gwałtów (lub ich nieudanych prób) przyczyniły się do ukształtowania takiego, a nie innego odbierania świata dorosłych, właśnie przez pryzmat tego, co z ową dorosłością wiązało się dla małego chłopca najsilniej — z erotyką. Ową nadobecność seksu tłumaczyć by można Freudowską koncepcją tzw. fantazji pierwotnych.

Chodzi w tym wypadku o typowe struktury fantazmatyczne, które tkwią u podłoża tożsamości seksualnej podmiotu i wiążą się ze „scenami” o traumatycznym wydźwięku, kluczowymi dla procesu kształtowania się jego tożsamości seksualnej, z przyświecaniem na świat, z podejrzeniem aktu seksualnego rodziców, z molestowaniem przez osobę dorosłą (względnie rówieśnika)⁴².

Brak obrony swojej niewinności obserwowany u Andrzejka, o którym pisała Czachowska, też nie jest tak bezdyskusyjny, jak chciałaby przekonać recenzentka. Za ów mechanizm obronny można przecież uznać wykreowany na własny użytek świat doznań erotycznych.

Harmonia ciała

Wiele wskazuje na to, że Czcibor-Piotrowski wykorzystał koncepcję ciała wyłożoną przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego w jego *Fenomenologii percepcji*, zgodnie z którą ciało człowieka jest źródłem

⁴² P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*. Kraków 2006, s. 105.

doświadczenia, wiedzy i jednostkowej świadomości. Cieleśność — objawiająca się w okazywaniu bliskości i otwartości — umożliwia podmiotowi komunikowanie się ze światem⁴³. Stąd w cyklu autora *Notatek z pamięci* somatyczno-sensualne doznania dorastającego chłopca stają się przedmiotem nie tyle refleksji, ile opisu. Ciało poddane zostają tematyzacji. Baczne oko obserwatora, w którego rolę wcielił się Andrzejek, odnotowuje szczegółowe elementy budowy fizycznej napotykanych na swej drodze osób. Chłopiec odbiera rzeczywistość fragmentarycznie, niczym okiem kamery wolno wychwytyjącej detale, które (jak choćby przeniesione w sferę fantazmatu pośládki jednego z jego lwowskich kolegów — Władka) pozostać mogą długo w pamięci niepełnoletniego *vouyera*. Mamy tu do czynienia ze strategią „idealizacji” ciała⁴⁴. Szczegóły, jakie rejestruje przy okazji patrzenia na kolejne partnerki swych „figli”, są do siebie zbliżone. Patrząc na Sarę, odnotowuje np. jej „śniady, niemal płaski brzuch, przecięty wzdłuż wąską bruzdeczką ocienioną czarnym pomponem włosów, gęstych i skręconych jak karakuł” (RN, s. 18); obserwując Sonię, zwraca uwagę na „wyniosłe, prężne piersi, jędrne, nie kołyszące się w ruchu, [...] lekko wypukły brzuch i to ciepłe futerko” (CwE, s. 130) dziewczyny. Prężne piersi, płaski brzuch czy „futerko” spełniają funkcję „dyżurnych” znaków kobiecości. Zwykle opisywane są przymiotnikami kojarzącymi się z ciepłem, miękkością, zatem takimi, które wywołują skojarzenia z bezpieczeństwem. W cyklu autora *Prośby o Annę* mamy do czynienia

⁴³ Zob.: M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Wstęp J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001; M. MACIEJCZAK: *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” Maurice’a Merleau-Ponty’ego*. Warszawa 2001; M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: *Poetyka i antropologia...*, s. 69.

⁴⁴ Na marginesie *Terminalu* Marka Bieńczyka Kamila Budrowska zauważyła: „idealizacja kobiecego ciała opiera się [...] na kilku strategiach [...]: charakterystyczne zawężenie przestrzeni opisywanego ciała, uwydatnienie sakralnego wymiaru seksualności, dostrzeżenie piękna ciała, specyficzny język, jakim jest ono opisywane”. K. BUDROWSKA: *Idealizacja kobiecego ciała w „Terminalu” Marka Bieńczyka*. W: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*. Bydgoszcz 3—5 listopada 1998 r. Red. i wstęp L. WIŚNIEWSKA. Bydgoszcz 1999, s. 175. Podobny zabieg da się zaobserwować w prozie Czciwora-Piotrowskiego.

z opisami nagości, które aktualizują od razu kontekst erotyczny. Kulturowe wizerunki obrazujące nagie kobiece ciała stanowią naj-silniejsze bodźce erotyczne⁴⁵. Z tego powodu narrator zwraca szczegól-ną uwagę na te elementy żeńskich ciał, które są nacechowane erotycznie (na czele z piersiami, co można także interpretować jako chęć powrotu do okresu niemowlęstwa). Nagość ponadto jest naturalnym stanem i symbolem młodości, a ta jest — co oczywiste — wartością tak przez Czcibora-Piotrowskiego pożądaną, łączącą się z „bezformiem” oraz spontanicznością i — by odwołać się do definicyjnej koncepcji Witolda Gombrowicza — „zdolnością do likwidowania wszelkich psychicznych i kulturowych barier między ludźmi”⁴⁶.

Gombrowicz nieprzypadkowo pojawia się tu jako kontekst interpretacyjny. Moim zdaniem bowiem, między prozą Czcibora-Piotrowskiego i twórczością autora *Pornografii* widoczne są pewne paralele. Dominujące u Gombrowicza kategorie — młodość i nie-dojrzałość — obecne są również w cyklu opowiadającym o losach zesłańców w ZSRR. U autora *Ferdydurke* funkcjonują na zasadach zbliżonych do pojmowania idei przez Platona. Poszczególne osoby są czasowymi nosicielami owych „jakości”, stąd nie tyle istotne są imiona kolejnych partnerów erotycznych igraszek, co przedstawienie cech jako „atrybutów relacji międzyludzkich”⁴⁷. W konsekwencji pojawienie się którejś z nich (młodości, piękności) pociąga za sobą uobecnienie się erotycznej emocji⁴⁸. „Można więc sądzić — jak suponował na marginesach prozy Gombrowicza Janusz Pawłowski — iż tworzona przez te idee całość stanowi właściwy obiekt uczuciowego pragnienia, i że eksponowane w utworach erotyczne oczarowania są po prostu wysiłkiem uczestnictwa w przyna-leżnych do owej całości wartościach”⁴⁹. W przeciwieństwie do strategii autora *Kosmosu*, świat przedstawiony pierwszych dwóch

⁴⁵ Zob. G. BATAILLE: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992, s. 129.

⁴⁶ J. PAWŁOWSKI: *Erotyka Gombrowicza*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. ŁAPIŃSKI. Kraków 1984, s. 541.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Zob. ibidem, s. 539.

⁴⁹ Ibidem [podkr. — J.P.].

części trylogii Czcibora-Piotrowskiego nie sytuuje się na polu napięć wytwarzanych przez antynomie typu: wartość — niedowartość, porządek — chaos, naturalność — sztuczność, cielesność — duchowość⁵⁰. Nie oznacza to jednak, że kwestia źródeł czy też „pierwszej przyczyny” fascynacji erotycznych autora *Cudu w Esfahanie* jest prosta, stabilna i do końca określona. Czcibor-Piotrowski nie używa języka paradoksu (jaki cechuje styl Gombrowicza), choć obydwu pisarzy łączy posługiwanie się dyskursem upoetycznionym oraz umieszczanie erotycznego obiektu⁵¹ w sferze „bierności, uległej naturalności, bezpośredniości, łatwej dostępności, całkowitego oddania. W obrębie tej sfery nie ma »formy«, a więc rozmaitych systemów kultury zapośredniczających relacje międzyludzkie, nie ma też żadnych intelektualnych czy materialnych przeszkód na drodze ku erotycznemu spełnieniu”⁵².

W kontekście cyklu autora *Notatek z pamięci* sytuacja jest bardziej skomplikowana. Wojna zmienia porządek rzeczy, unieważniając „normalne” systemy kultury. O erotycznym spełnieniu w przypadku Andrzejka mowy być nie może. Jest przecież niedojrzały seksualnie, impotentny. Można by w związku z tym dopatrywać się swoistej polemiki autora *Prośby o Annę* z Gombrowiczem. Rzeczywistość wojenna unieważnia bowiem opozycję „natura” — „kultura”. Czcibor-Piotrowski opowiadałby się, podobnie jak i autor *Trans-Atlantyku*, po stronie pierwszego członu tej opozycji. Ale — przypomnijmy — dla Gombrowicza natura ma znaczenie etyczne, zakorzenione w oświeceniowym modelu, który pisarz pojmuje jako doskonały stan rzeczy oraz miarę wartości. Cielesna brutalność uwalnia się od formy, zbliżając do tego, co w spontaniczny sposób naturalne⁵³. Janusz Pawłowski był zdania, że:

⁵⁰ Zob. ibidem.

⁵¹ Obiekt ów będzie jednak przez obydwu pisarzy rozumiany w nieco odmienny sposób. Dla Gombrowicza jest on „pojęty abstrakcyjnie jako sytuacja pełnego kontaktu z wybranymi wartościami”. Ibidem, s. 540. Dla Czcibora-Piotrowskiego z kolei obiekt ów jest bardziej realny, choć służyć ma osiągnięciu celu nadrzędnego, za który należy uznać iluzoryczny powrót do młodości.

⁵² Ibidem, s. 540.

⁵³ Zob. ibidem, s. 543.

Najbardziej istotnym przejawem tendencji do wykraczania poza usztucznią kulturę w stronę etycznie doskonałego świata natury jest generalne sprzężenie wszystkiego — erotycznie wartościowego — z młodością. Młodość bowiem — jak zdaje się mniemać autor *Ślubu* — doskonale oczyszcza miłość z wszelkiej konwencjonalności, utrzymując ją w wiecznie źródłowym, inicjalnym, a więc najdoskonalszym stadium. Dzięki temu między podmiotem erotycznego pragnienia i jego obiektem możliwa jest pełna komunikacja, jako że ich wzajemnego obcowania ze sobą nie poprzedza żadne wcześniejsze doznanie⁵⁴.

Czcibor-Piotrowski opowiada się po stronie dynamizmu, intuicji, zmysłowej bezpośredniości, niedojrzałości, a więc bytu jeszcze nieuformowanego, choć stale się rozwijającego, żywiołowego, zaskakującego i nieracjonalnego. Słowem, jak powiedzielibyśmy za Gombrowiczem: sytuuje się po stronie „życia”. Obiekt erotyczny nie jest jednak — jak u autora *Pornografii* — kojarzony z poniżeniem czy nieoficjalnością. Obnażone w prozach Czcibora-Piotrowskiego akty seksualne nie są zatopione w atmosferze tajemniczości. Są jawne i nie wywołują poczucia wstydu⁵⁵. Czytamy np.:

[...] sięgnąłem ręką dalej i z całej siły ścisnąłem tę owłosioną bruzdę między jej udami, i wiedziałem, że musiało ją to zboleć, chciałem, żeby ją zabolało, ona krzyknęła, próbowała się wyrwać, ale trzymałem mocno, a przy tym jednym palcem rozgarnąłem miękkie krawędzie tej mięsistej podwójnej fałdy i przesunąłem nim wzdłuż raz i drugi, i jeszcze raz, i wsunąłem go głębiej, aż poczułem lepką wilgoć i ten przenikliwy kobiecy zapach [...]

RN, s. 107

albo:

i Ania [...] kocha mnie jako chłopca, Drzejka, z tym wdzięcznym dzyndzem, raz miękkim jak chrapy konia, to znów twardym jak wierzbowa fujarka, z którym zawsze bywa sto pociech i który

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Zob. ibidem.

można wykorzystywać na tak wiele różnych sposobów, to jednak ta moja odkrywana przez nią, objawiana, soczysta pulchna cisia jest naprawdę wspaniała i nieobliczalna.

RN, s. 135

Erotyka w powieściach Czcibora-Piotrowskiego obarczona została — o czym była mowa wcześniej — określonymi funkcjami. Jest jawnym, widocznym znakiem pożądania metafizycznego. Obiektem pragnienia jest młodość. Ale jak pisał Leo Bersani,

Mechanizm pożądania jest mechanizmem fantazmatycznym, działaniem wytwarzającym obrazy. W pewnym sensie pożądanie jest zawsze brakiem. Przedmiot w pożądaniu nie jest nigdy do końca obecny. Gdy się takim staje, usuwa pożądanie. Ale zarazem pożądanie nigdy nie ogranicza się do braku: pewne fantazmaty (impulsy psychiczne) pełnią wobec pożądania rolę koniecznego bodźca i równocześnie częściowo je zaspokajają. Jakieś fantazmatyczne zaspokojenie poprzedza zaspokojenie „realne”. Za nim dotrzemy do przedmiotu pożądania fizycznie, zbliżamy się do niego psychicznie i w pewnej mierze znajdujemy w tym już pewną przyjemność⁵⁶.

Ciało jest przekąźnikiem tych przeżyć i doznań, wobec których język ludzki jest bezsilny. Stąd tak wiele uwagi poświęca się w prozatorskim cyklu autora *Prośby o Annę* „językowi ciała”, mogącemu wyrazić więcej niż najbardziej wyrafinowana metafora⁵⁷. To także

⁵⁶ L. BERSANI: *Baudelaire and Freud*. Paris 1981, s. 44. Cyt. za: K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 130—131.

⁵⁷ Przykładem niemowa Ania, która „językiem ciała” wyraża swoje uczucia, potrzeby, obawy, a która doskonale komunikuje się z Andrzejkiem, będącym na ów język szczególnie wyczulonym. Poza tym niema kobieta łatwiej poddaje się kreacji: fragmentaryzowaniu i idealizacji (por. K. BUDROWSKA: *Idealizacja kobiecego ciała w „Terminalu” Marka Bieńczyka...*, s. 185). Ale — jak przekonywała na przykładzie twórczości Gabrieli Zapolskiej Krystyna Kłosińska — przywiązanie do myśli o zupełnej „szczeroci” mowy ciała może być złudne (por. K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 38). Podobnego zdania był Lacan, który twierdził, że komunikacja interpersonalna oparta na „relacji przeżywania” nie może zastąpić

— jak sugeruje Anna Jamrozek-Sowa — swoisty hołd oddany człowieczej cielesności, mający swe źródło w obozowym przekonaniu, według którego istnienie obok żywego ciała oznacza życie⁵⁸.

Tkanka narracyjna omawianych tu powieści sprzyja rekonstruowaniu „schematu cielesnego” François Chirpaza⁵⁹, który — idąc za interpretacją Rembowskiej-Płuciennik — oznacza przeżycie określające indywidualną wrażliwość zarówno na ciało własne, jak i na ciała Innych. „Schemat cielesny” wpisuje się w zjawisko tzw. procesu psychosomatycznego, którego źródła leżą w odczuwaniu lęku egzystencjalnego, wywoływanego zagrożeniem śmiercią czy też poczuciem utraty czegoś bardzo istotnego⁶⁰. U Czcibora-Piotrowskiego nie mamy jednak analizy skomplikowanych stanów psychicznych narratora czy pozostałych bohaterów cyklu, lecz skoncentrowanie na drobiazgowych doznaniach fizjologicznych. Andrzejek nie może (ale też i nie chce) uwolnić się od swego panseksualizmu. Cielesność jest zresztą w określony sposób funkcjonalizowana. Nic w tym dziwnego, wszak

W kulturze nie spotykamy się z [...] ciałem „samym w sobie”, z czystą empirią odartą ze znaczeń — pojawia się ono zwykle jako byt figuratywny, a często służy wręcz jako swoisty „wehikuł” myśli antropologicznej, filozoficznej czy estetycznej (nawet najbardziej — zdawałoby się — neutralne kody medyczne bywają wykorzystywane jako narzędzia refleksji waniatatywnej albo krytyki danych porządków symbolicznych)⁶¹.

Być może z tego powodu ciało/cielesność stały się współcześnie jedną z chętniej wykorzystywanych możliwości opisywania świata

komunikacji werbalnej. Jedynie partnerska rozmowa prowadzi do wyjaśniania nieporozumień. Zob. H. LANG: *Język i nieświadomość...*, s. 113—114.

⁵⁸ Zob. A. JAMROZEK-SOWA: *Wojna raz jeszcze...*, s. 103.

⁵⁹ Zob. F. CHIRPAZ: *Ciało*. Przeł. J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1998, s. 29. Między schematem widocznym w powieściach Czcibora-Piotrowskiego a tym, wpisanym w cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego można zauważyć paralele. Por. M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: *Poetyka i antropologia...*, s. 73.

⁶⁰ Zob. M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: *Poetyka i antropologia...*, s. 73.

⁶¹ G. GROCHOWSKI: *Lepienie Golema*. „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 4.

ta. Ciało jest bowiem coraz mniej przezroczyste i pozbawione swej „naturalności”. Wpisane i sfunkcjonalizowane w przestrzeni kultury staje się teoretycznym konstruktem, który zawsze bywa ujmowany fragmentarycznie i umownie. Cieleśność lokuje się niejako na dwóch biegunach. Z jednej strony widoczna jest chęć dowartościowania, z drugiej zaś — mocna jest świadomość obcowania z kulturowymi wizerunkami⁶². Opisywane na kartach dwóch pierwszych sekwencji cyklu ciała Czcibor-Piotrowski poddaje zabiegowi estetyzacji. Nic w tym dziwnego, zważywszy na fakt, że ciało jest przedmiotem pożądania — zarówno tego fizycznego, „realnego”, jak i metaforycznego. Przypomnijmy wszak, że mamy tu do czynienia z „pracą pamięci” („pracą żałoby” jak powiedziałaby Freud⁶³), której nadrzędnym zadaniem ma być zrekompensowanie utraty własnej młodości.

Po części z tego też powodu jest po trosze tak, że — mówiąc za Rogerem Cailloisem — wojna wnosi w ludzkie życie podobne mechanizmy jak święto (likwidacja powszechnie obowiązującego prawa, dopuszczanie wykroczeń przeciwko ustalonym normom)⁶⁴. Bohater, ale — mając na uwadze trop autobiograficzny — także autor, znajduje się w konstruowanym na swój własny użytek „czasie poza czasem”, w przestrzeni, która zdaje się nierzeczywista. Słowem, świat przedstawiony jest światem stwarzanym przez wyobraźnię narratora-zmyślacza, będącego syntezą prostoty i wyrafinowania⁶⁵. Formułowanie w ten sposób osobowości bohatera odczytywać można jako naturalną konsekwencję opisu losów jednostki bezbronnej, nie do końca pojmującej ontologię wojny, wykorzystującej swoją wyobraźnię do radzenia sobie z „trudną” sytuacją. Byłby bliski zatem Czcibor-Piotrowski kulturze chłopskiej, w której „wyobraźnia

⁶² Por. M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: *Poetyka i antropologia...*, s. 36.

⁶³ Z. FREUD: *Żałoba i melancholia*. Przeł. J. JABŁOŃSKA-DZIERŻA. W: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. WALEWSKA, J. PAWLIK. Warszawa 1992.

⁶⁴ Por. R. CAILLOIS: *Żywioł i ład*. Wyboru dokonał A. OSĘKA. Przeł. A. TATAR-KIEWICZ. Przedmową opatrzył M. PORĘBSKI. Warszawa 1976.

⁶⁵ Postać Andrzejka zdaje się konstruowana po części na wzór bohaterów powieści chłopskich. Por. uwagi na temat Jakuba z *Pałacu* Wiesława Myślińskiego w: B. KANIEWSKA: *Labirynt wyobraźni*. W: EADEM: *Wiesław Myśliwski*. Poznań 1995.

była nie tylko źródłem poezji, lecz również integralnym elementem ludzkiego bytowania, rekompensującym jego niedole i niedostatki, była zaradnością człowieka, jedyną możliwością spełnienia się jego człowieczeństwa, była wreszcie wolnością ludzi niewolnych⁶⁶.

W konstrukcji bohatera cyklu widoczne są ślady koncepcji człowieka pojmowanego jako *animal symbolicum* Ernsta Cassirera, którego zdaniem: „Człowiek nie żyje w świecie nieubłaganych faktów ani też zgodnie ze swymi bezpośrednimi potrzebami i pragnieniami. Żyje raczej wśród wyimaginowanych uczuć, wśród lęków i nadziei, wśród złudzeń i rozczarowań, wśród marzeń i fantazji”⁶⁷. Ale, co oczywiste, ucieczka w świat imaginacji, jest obroną przed traumą wojenną (w planie autobiograficznym zaś byłoby to rekompensowanie sobie utraty własnej młodości). Owa „detailed ukazana dziecięca seksualność”⁶⁸, zdaniem wielu komentatorów cyklu Czcibora-Piotrowskiego, prosto się tłumaczy. Pisarz — jak konstatawał jeden z nich:

opisuje na wielu stronicach tulące się do siebie dzieci, odkrywające uroki cielesności w sposób raczej bezpruderyjny. Jednakże mocno wyeksponowana w prozie Czcibora erotyka nie jest tylko prowokacją, złamaniem obyczajowego tabu czy nawet powszechnie akceptowanej zasady, nakazującej pisać o sprawach tragicznych jedynie w sposób poważny i podniosły. Autor *Rzeczy nienasyconych* pokazuje [...], że świat zmysłów stanowił dla Andrzeja i innych dziecięcych bohaterów tej powieści coś w rodzaju azylu⁶⁹.

Ucieczka w erotyczne fantazje stanowiła odgrodzenie się, choć na krótki okres, od koszmaru wojennego. Seksualność funkcjonuje tu jako forma budowania więzi komunikacyjnej z drugim człowiekiem. Dodatkowo erotyzm łączy się z afirmacją życia, o którą

⁶⁶ W. MYŚLIWSKI: *Temat wiejski, nurt chłopski czy kryterium wartości?* „Nowy Wyraz” 1973, nr 7. Cyt. za: B. KANIEWSKA: *Labirynt wyobraźni...*, s. 52.

⁶⁷ E. CASSIRER: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. STANIEWSKA. Przedmową poprzedził B. SUCHODOLSKI. Warszawa 1971, s. 69.

⁶⁸ R. OSTASZEWSKI: *Wygnaniec z kraju i płci...*, s. 70.

⁶⁹ Ibidem.

trudno przecież w warunkach wojennych. Wojna oznacza śmierć, erotyzm — coś wręcz przeciwnego: witalizm, życie i możliwość odrodzenia. Zbliżenia cielesne (nawet tylko wyimaginowane) pozwalają przetrwać trudne chwile, takie jak choćby rozstanie z ukochaną „kuzyneczką” Sarą czy śmierć najważniejszej dla Andrzejska osoby — jego matki. Pocieszenie, współczucie i zaznaczenie bliskości pokazuje się właśnie dotykem.

Bez słowa podbiegła do mnie i zbliżyła policzek do mojego policzka na znak, że i ona jest ze mną w tym dniu [...] i ja też nie odezwałem się ani słowem, bo oboje wiedzieliśmy co można powiedzieć, i mówiliśmy to sobie, nie otwierając ust.

RN, s. 185

Drobiazgowe opisy relacji erotycznych stają się — jak sygnalizowałam wcześniej — sposobem mówienia o świecie⁷⁰, opisywania rzeczywistości i sporządzania intymistycznego (erotycznie podbudowanego) swoistego rejestru kontaktów międzyludzkich, ale także — co równie oczywiste — pokazują wpływ mitów oraz baśni na postrzeganie zdarzeń. Skupiający na sobie uwagę czytelnika, powiedzielibyśmy: nadobecny, dyskurs erotyczny odciąga od problemu radzenia sobie pisarza z napięciem między dążeniem do przedstawienia a poczuciem nieadekwatności sposobu wypowiedzania się do przedmiotu narracji. Wszak w przypadku historii o zesłaniu i ciężkiej egzystencji w głębi ZSRR, zarysowanej w *Rzeczach nienasyconych*, mamy ten sam kłopot, co w przypadku innych tego typu próz: braku odpowiedniego dystansu, narrator znajduje się bowiem zbyt blisko lub zbyt daleko swej opowieści. Słowem, Czciwor-Piotrowski stanął w obliczu problemu, o jakim pisał Rykner:

Przedstawiać to znaczy pogodzić się ze stratą, jaką ponosimy, przekształcając to, co realne, w przedmiot oderwany od podmiotu, który ją postrzega, a tym samym tworzy. Strona książki, płótno obrazu, ciało aktora — to wszystko są ekrany. Przedstawienie

⁷⁰ Por. E. PACZOSKA: *Dojrzewanie — dojrzałość — niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*. Warszawa 2004, s. 310.

jako trochę maskowanie, trochę filtrowanie jest jakby osnową nakładaną na przedmiot; przez tę osnowę przenika jakaś część pierwotnej rzeczywistości. Pozostaje pytanie: ile jest tej rzeczywistości i jaka jest w przedstawieniu?⁷¹

Być może z tego powodu najbliższy autorowi *Prośby o Annę* byłby Denis de Rougemont ze swoją koncepcją mitu, którą Pawłowski interpretował w sposób następujący:

[mit to — A.N.] pewien typ narracji lub rodzaj znaku jednoczący w sobie dwie sprzeczne tendencje: pragnienie ujawnienia jakiejś informacji i pragnienie jej ukrycia, chęć wydobywania jaw tajemnicy i zarazem obawę przed demaskacją. Chodzi tu po prostu o sposób mówienia polegający na równoczesnym odkrywaniu i zatajaniu jakiejś prawdy. Sposób ten daje więc gwarancję, że sedno sprawy, istotny przedmiot wypowiedzi pozostanie zawsze poza jej rzeczywistym zasięgiem. Ów dziwaczny styl wyrażania się tak bliski temu, co potocznie określa się mianem mistyfikacji, ma według de Rougemonta tę zaletę, że umożliwia pozostanie w kręgu spraw bolesnych czy wstydlivych, chroni jednocześnie przed konsekwencjami ich jednoznacznego zwerbalizowania⁷².

Czcibor-Piotrowski mając świadomość tego, że z wielu powodów nie da się opowiedzieć traumy, snuje narrację na prawach, podbudowanej baśniowością, konwencji onirycznej. Z jednej strony mamy chęć odsłaniania (siebie, przeżyć zesłańców), z drugiej zaś — przez zabiegi mityzowania owo obnażanie jest skutecznie uniemożliwione.

Śniący ma swój własny świat. „Świat własny — konstatawała Monika Bakke — to odizolowany kosmos, przestrzeń całkowitej subiektywności, gdzie nie działają prawa rzeczywistości, a zmysły

⁷¹ A. RYKNER: *Holocaust — nikczemność (nie)przedstawiona*. „Dialog” 2001, nr 7, s. 115.

⁷² J. PAWŁOWSKI: *Erotyka Gombrowicza...*, s. 534—535. Por. D. DE ROUGEMONT: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. EUSTACHIEWICZ. Warszawa 1968.

budzą się, by działać ze zwielokrotnioną siłą”⁷³. Psychiczna „praca snu”, posługując się językiem marzenia sennego, przynosi spełnienie życzeń niemożliwych do zaakceptowania⁷⁴. „Na język ów składają się takie operacje jak zgęszczenie, przesunięcie, różnego rodzaju niebezpośrednie przedstawienia oraz symbolizm”⁷⁵.

[...] w marzeniu sennym wszystko znajduje swoje wyobrażenie przez przeciwieństwo, odwrotność, równocześnie jednak taki sposób przedstawienia zasadniczo zmienia traumatyczną sytuację w sytuację życzeniową. Na wszystkie odwrócenia, jakie mają miejsce w marzeniu sennym, można spojrzeć jako na maskę: celem języka marzenia sennego jest ukrycie nieprzyjemnego doświadczenia, równocześnie jednak w języku marzenia sennego ukryte jest nieświadome życzenie przeobrażenia bolesnej rzeczywistości, wewnętrznej i zewnętrznej, w szczęśliwą loterię⁷⁶.

Nie inaczej jest w przypadku Andrzejka, który zasłania się podwójne. Pierwsza z masek przysłonić ma okrucieństwo rzeczywistości wojennej, druga z kolei ma być osłoną przeciwdziałającą starzeniu się. Z tego też powodu Czciwor-Piotrowski nie rekonstruuje faktów. „Podróż w przeszłość prowadzi do poszukiwania prawdy o sobie, nie o zdarzeniach — te o tyle tylko mają sens, o ile fundują tożsamość człowieka, jego jestestwo, byt, kondycję ludzką”⁷⁷.

⁷³ M. BAKKE: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 69.

⁷⁴ Zob. H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Przeł. P. DYBEL. Kraków 2003, s. 9.

⁷⁵ Ibidem, s. 10.

⁷⁶ Ibidem, s. 19.

⁷⁷ G. LESZCZYŃSKI: *Gra w dzieciństwo. Proza wspomnieniowa schyłku wieku*. W: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*. Red. A. LAM, T. WROCZYŃSKI. Warszawa 2002, s. 227.

Bezwstydnny erotyzm

Obnażanie narządów płciowych, z którego opisem mamy do czynienia nieustannie na kartach cyklu autora *Notatek z pamięci*, dokonuje się na kilku przestrzeniach: „dziecięcej”, zatem łączącej się z pierwszymi próbami zrozumienia własnej seksualności; misticznej, w której odbywa się obrzęd wtajemniczenia w porządek świata; oraz pornografizującej⁷⁸. Cudysłów jest tu niezbędny, mały Andrzejek przestał bowiem być dzieckiem, zanim zaczął snuć swą narrację o wieloletniej tułaczce. Sytuować go jednak należy po stronie grzeszników-ofiar, które wraz z wybuchem wojny utraciły nie tylko dzieciństwo, ale i niewinność.

Mimo śmiałego obrazowania, dzięki wirtuozerii pisarza, udało się uniknąć zniesmaczenia czytelników⁷⁹.

i ośmielony tym bojowym zawołaniem i spojrzeniem spod krzaczastych brwi Wissarionowicza, podniosłem się, pozwoliłem nie bez obaw swojemu zajączkowi — który, poczuwszy tuż obok siebie ten kwiatusek, zastrzygł uszami — najpierw ostrożnie trącić kielich noskiem, powęszyć chwilkę, a potem kicnąć w sam środek, między kuszące płatki kwiatostanu...

— Kak szczekotliwo... — szeptała Ludka, kręcąc okrągłą pupą — kak prijatno...

a on, mój zajączek, łaskotał ją swoim łebkiem wytrwale, aż cały kielich zatopiło po brzegi, choć jego udział w tej powodzi był niewielki, i mój zajączek musiał czym prędzej wskoczyć, ale Ludka nie miała jeszcze dosyć, i kazała mi usiąść tam, gdzie sama przed chwilą klęczała, i przykucnęła między moimi rozchylonymi szeroko kolanami [...]

⁷⁸ Por. uwagi Beaty Przymuszały poczynione na marginesie Różewiczowskiego cyklu wierszy zatytułowanego *Regio*. Badaczka wymienia jeszcze jedną przestrzeń, która w dylogii Czciwora-Piotrowskiego została pominięta. Mowa o uwypuklającej aspekt moralistyczny sferze moralistycznej. Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006, s. 62.

⁷⁹ Por. D. NOWACKI: *Wielkie Wczoraj...*, s. 96.

i wzięła do ręki tę moją fajeczkę, pobawiła się nią chwilę, a potem ni stąd, ni zowąd włożyła sobie tę fajkę do ust, i paliła tę moją faję z zapalem, zawzięcie i chciwie, i teraz mnie łaskotał jej ruchliwy język, aż zatopiło jej usta, i Ludka przełknęła i oblizwała wargi [...].

RN, s. 239—240

Prozaik nie ustrzegł się pułapki monotonii. Jedynie bardzo wnikliwemu czytelnikowi uda się zauważyć subtelne różnice w opisywaniu związków erotycznych Andrzejka z jego kolejnymi towarzysz(k)ami igraszek. Po jakimś czasie pojawia się wrażenie powracania przez narratora do podobnych obrazów czy — patrząc bardziej szczegółowo — pewnych fraz metaforycznych. Zacytujmy kilka fragmentów pokazujących, jak o owych (potencjalnych) zbliżeniach rozprawia się w omawianych tu powieściach:

Podoba się Jędrusiowi moja pizdeczka i z tyłu, i z przodu [...] Czeką na ptaszka. Niech panicz sam się przekona, jakie przytulne, miękkie, ciepłutkie i gościnne... a ja podszedłem do Adelci jak urzeczony i sięgnąłem ręką — naprawdę było ono ciepłutkie, przytulne i wilgotne, i Adelcia w mokrej dłoni zamknęła mojego ptaszka, który wystawił łebek ze spodni od piżamy, i zbliżyła się jeszcze bardziej i dotknęła nim tego swojego puchatego gniazdeczka, wstrząsnął mną dreszcz, ale nie było to wcale nieprzyjemne, kiedy przesunęła nim wzdłuż tej ciemnej, płytkiej bruzdeczki, prześwitującej przez szare futerko, przymknąłem oczy

RN, s. 69

albo:

i posłuchałem pokornie, i podpełzłem do niej, i pochyliłem głowę, i przywarłem twarzą do tego jarzącego się pompona u zbiegu ud [...] który błyszczał jak cudowna lampa Aladyna, a teraz, uszczęśliwiony, czułem policzkiem jego ciepłą, kocią miękkość, i Mania pomogła mi: rozgarnęła złote runo palcami obu rąk, odsłaniając się bez wstydu, i powiedziała:

—Cełuj!

i oślepiony żarzącym się niczym wszystkie skarby królewskie żywym złotem, przywarłem ustami do jej podwójnych warg, które także rozchyliły się i jakby mnie całowały, i lgnęły do mnie, i wiążyły mój język.

RN, s. 150—151

I jeszcze jeden:

moja głowa znalazła się między jego udami, i pieściłam go chciwie, i w chwili, kiedy poczułam w dole brzucha wyraźne skurcze, zapowiadające, że wkrótce, lada chwila, pod wpływem jego pieszczot nie zdołam powstrzymać tego upustu soków, tej powodzi, ujęłam go obu dłońmi, a gdy palce odkryły, że już wzbiera w nim ta miazga, ten biały gęsty sok jak z łodygi złamanego mleczu, uwolniłam uścisk i wchłonęłam ten jego dreszcz i skurcz, i poczułam ten niepowtarzalny smak na języku i na podniebieniu, i przełknęłam gładko ten mlecz, wyssałam do ostatniej kropli, a on wciąż jeszcze nie odrywał języka i ust ode mnie, a ja nie szczędziłam mu swoich soków: byłam ożywczą krynica, z której pił, źródłem, który nie wyczerpywał się nigdy.

RN, s. 229

Zdarzają się również opisy mniej zmetaforyzowane:

i zaczęli się całować, i oboje sięgnęli naraz rękoma w dół, a my [Andrzejek i Ania — A.N.] zobaczyliśmy, że komendant się zmienił, że spomiędzy ud sterczy mu coś ogromnego, co przecież nie może być zwyczajnym apintasem, że przemienił się nagle w ogiera (a widzieliśmy raz z Anią i z innymi chłopcami i dziewczętami, jak na placu między stajniami ogier z sąsiedztwa pokrył nasze panińskie klacze, pokorne i chętne), i Ludka, która to razem z nami widziała na własne oczy, odwróciła się znowu i pochyliła się głęboko, tak że jej długie płowe włosy bogatą falą spłynęły na mokre dyle posadzki, i podsunęła mu swój wspaniały wypukły zadek, to rozłożyste dupsko, blisko, jeszcze bliżej... a potem, kiedy poczuła, że dotyka jej już, prężny i drżący, że napiera, sama gwałtownym ruchem wyrzuciła ku tyłowi biodra i jęknęła, gdy pokonawszy opór, wniknęła w głębi,

i Ludka przez krótką chwilę trwała nieruchomo, ale wkrótce, nie pamiętając już o bólu, dała mu znak, by natarł mocniej, i przyjmowała to postępując, pochrapując tak jak te kłaczki wtedy [...],

i teraz my oboje z Anią zamknęliśmy oczy i wstrzymaliśmy oddechy i nawet nie patrząc na siebie, wiedzieliśmy, że jesteśmy tacy sami jak tamci, i Ania odwróciła się, i ja poczułem tuż obok tę jej ciepłą wilgotną kropielniczkę, i zanurzyłem w niej płytko swoje chłopięce kropidełko, i było to to samo, ale nie to samo, bo komendant z Ludką zaczęli ni stąd, ni zowąd krzyczeć i ciała ich drgały jak podczas ataku padaczki.

RN, s. 131–132

Dzieci nie do końca miały świadomość tego, co się działo. Rejestrowały znaki zewnętrzne i interpretowały je w kontekście znanych z autopsji doświadczeń (tu chociażby mamy porównanie scenki erotycznej do zachowania się koni podczas „krycia”). Andrzejek i jego przyjaciółka Ania starają się naśladować to, co widzą, choć bez większego powodzenia. Autor „podrabiając” dziecięcy dyskurs, zadbał o stworzenie iluzji, że bohater *Rzeczy nienasyconych* znajduje się dopiero u progu seksualnego wtajemniczenia. Chce przekonać, że erotyczne fantazje stanowią wyjście z ciężkiej sytuacji, w jakiej się znalazł z powodu niesprzyjających splotów zdarzeń Historii, zatem wyjście podyktowane bardziej przymusem aniżeli przyjemnością (równoznaczną z czerpaniem rozkoszy seksualnej). Jest tak, jak pisał Nowacki: piekło seksualności daje schronienie przed naporem piekła groźniejszego — piekła wojennej rzeczywistości⁸⁰. Narrator ma tego świadomość. Porównując swoje igraszki z Anią do obserwowanej sceny miłosnej Ludki i komendanta, zauważa różnicę: „było to to samo, ale nie to samo”, wykazując jednocześnie pewną (nad)świadomość. Zdziwienie tym, co widzi: wielkością penisa komendanta, o którym — mimo wszystko — nie potrafi, lub też nie chce, powiedzieć inaczej niż przy użyciu dziecięcego określenia „apintas”, oraz porównanie dziewczęcej pochwy do „kropielniczki”, swego narządu płciowego zaś do „kropidełka”, połączone ze

⁸⁰ Por. ibidem.

zdzumieniem wywołanym patrzeniem na ruchy ciał znamienne dla uprawiających seks par. Takie postępowanie przywołuje na myśl skojarzenie z niewinnością. Zresztą, podobny zabieg widoczny jest w kilku innych jeszcze miejscach cyklu, w których narrator opowiada o cielesnym zbliżeniu w kategoriach zabawy:

Sara wszeptywała mi w ucho, co też robił tata z mamą za zamkniętymi drzwiami i do czego służy irygator i gruszka, gdzie się ją wkłada twardym końcem i co właściwie się płucze, i całowała mnie przy tym i ścisłała, i obejmowała, i tuliła, i podciągnęła aż pod szyję koszulkę nocną, i pozwoliła mi się dotykać, i zdjęła ze mnie spodnie od piżamy, i mówiła, że teraz my oboje jesteśmy tatą i mamą [...],

— Jaka szkoda, Drzejku, że nie jesteśmy trochę starsi — szepnęła z żalem,

ale mimo to podjęliśmy wyzwanie: mój piś w jej słodkiej miękkiej dłoni czapkował różowym kapturkiem długo i nisko, a ja nie odrywałem ręki i palców od tej jej czarnej puchatej mufki, podszytej aksamitnie i różowo, i nie bez zdumienia stwierdziłem, że staje się tam, od środka, wilgotna i śliska, a i ja czułem, że dojrzewa we mnie napięcie, wzbiera gwałtownie i będzie musiało znaleźć sobie ujście, i gdy tak figlowaliśmy w zapamiętaniu, usłyszeliśmy głos mojego starszego brata, który wyrwany ze snu naszymi próbami naśladowania mamy i taty, powiedział [...]:

— A może będziecie tak wreszcie skończyli te wasze cudzołożne zabawy!

RN, s. 37—38

lub wprost przyznaje się do bycia „prawiczkim”⁸¹:

⁸¹ Podobne wyznania czynią inni bohaterowie *Cudu w Esfahanie*, jak np. jeden z kompanów Andrzejka — Kuba, który przejmując pałeczkę Szeherazady, powie: „[...] i ta ich dojrziała nagość przeraziła nas, nie wiedzieliśmy, czego te dziewczyny od nas chcą, czego się spodziewają, i baliśmy się, i przykrywaliśmy sobie rękoma swoje skurczone ze strachu ptaszki, które mimo podniet nie chciały rozwinąć skrzydełek, i na próżno tłumaczyliśmy, pojawiały wreszcie ich zamiary, że nigdy tego nie robiliśmy, że jesteśmy za mali, żeby spełnić ich żądania — dziewczuchy nie przestawały nalegać: koniecznie chciały... no, nic innego, tylko żeby im sdiełał’ riebionka, zrobić dziecko, bo z mładiencom, z niemowlęciem, z maleństwem ich

tymczasem my w naszych koleżankach, nieco starszych rówieśnicach, budziliśmy co najwyżej siostrzane uczucia: byliśmy godnymi politowania smarkaczami [...] o jeszcze nie opierzonych podbrzuszach i piskliwych [...] głosach, a im wypiętrzyły się już piersi, zaokrągliły się biodra, i szeptały tajemniczo między sobą, tak cicho, że dobiegały do nas tylko pojedyncze słowa: kochać się, całować, pieścić... i to jedno — najważniejsze — miłość,

my zaś, choć rozumieliśmy te słowa oddzielnie, każde z osobna, nie potrafiliśmy ich ułożyć we wzór, sprowadzający wszystko do wzajemnego czułego obcowania mężczyzny i kobiety, i tak bardzo pragnęliśmy być już dorośli i dotykać tych piersi i bioder, i ud, które podglądaliśmy ukradkiem podczas rowerowych wycieczek, kiedy ruch nóg odsłaniał je wysoko, i krew uderzała nam do głowy.

CwE, s. 76

Ale to jedynie pozory niewinności czy też owej niewinności świetne udawanie. „Prawo uwodzenia” opiera się przede wszystkim na „nieprzerwanej rytualnej wymianie, wzajemnej niekończącej się licytacji uwodzącego i uwodzonego, która nie może dobiec końca”⁸². Tu uwodzącym będzie autor, uwodzonym zaś — czytelnik. O wiele ciekawszą perspektywę interpretacyjną otwierałoby jednak przyjęcie tezy, że zarówno uwodzącym, jak i uwodzonym jest Czcibor-Piotrowski. Mielibyśmy wówczas do czynienia z perwersyjną grą pisarza prowadzoną z samym sobą. Prozaik snując poddaną zabiegom konfabulacyjnym narrację, stara się oszukać upływający czas.

Niby nie ma tu „niuansowania”. O kwestiach seksu narrator, wcielający się w figurę dziecka, może rozprawiać bez zahamowań. Jego dyskurs, oparty nade wszystko o składnię współrzedną łączną, wypełniają liczne zdrobnienia i wyliczenia. Mały Drzejek tworzy neologizmy określające intymne części ciała, powodując powstanie nowego dziecięcego języka intymnego, pozwalającego mu

los się odmieni, ciężarne, a więc dorosłe, nie będą musiały wracać do sierocińca”. CwE, s. 73. Opowieść Kuby zatrzymuje się jednak na niedopowiedzeniu. Chłopiec opowiada o dziewiczym strachu, którego źródła nie sposób się nie domyślić, ale które nie zostaje wyartykułowane wprost.

⁸² J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005, s. 25.

na mówienie o seksie właśnie bez poczucia wstydu czy zawstydzenia⁸³. O swoim penisie mówi jako o „rwącym się do lotu ptaku” (RN, s. 217), „stroszącym piórka ptaszku” (RN, s. 53), „fajeczce” (RN, s. 240) czy też „zajączku” (RN, s. 217), „apintasie” (RN, s. 22) lub „dzyndzu” (RN, s. 21). Zdrobnienia tego typu wywołują wrażenie obcowania z dziecięcą bezwstydnością. Wstyd bowiem jest „przykrym, upokarzającym uczuciem spowodowanym świadomością niewłaściwego, złego, hańbiącego postępowania (własnego lub czyjegoś), niewłaściwych słów, świadomością własnych lub czyichś braków, błędów itp., zwykle połączone z lękiem przed opinią”⁸⁴. Jak dowodził Eugeniusz Jaworski, „wstyd wynika ze świadomości reguł kulturowych”⁸⁵.

⁸³ Do podobnych konkluzji doszedł Krzysztof Uniłowski, którego zdaniem erotyzm w Czciworowym cyklu został intrygująco przedstawiony dzięki żywej wyobraźni i wykorzystaniu pewnych elementów mowy dziecięcej. Przykładowo pochwę określa eufemizmem „bruzdeczka” lub „cisza” (od przodu) i „dusia” (od tyłu). Członek nazywany jest „pisiem”. K. UNIŁOWSKI: *Zagraj to jeszcze raz, Sam...*, s. 38.

⁸⁴ *Słownik Języka Polskiego*. T. 9. Red. W. DOROSZEWSKI et al. Warszawa 1958–1968, s. 1351. Por. uwagi na temat analizy prototypowej inwariantów znaczeniowych słowa „wstyd” w: W. BANYŚ: *Wstyd i hańba: systemowa asercja a empiryczna modalność. Rozważania semantyczno-leksykograficzne*. W: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*. Red. E. KOSOWSKA. Katowice 1998, s. 13–27; E. JĘDRZEJKO: *Wstyd po polsku — czyli o czym „mówią” słowa. Kategorie kulturowe z perspektywy współczesnej lingwistyki*. W: *Wstyd w kulturze...*, s. 28–38. Przywoływana tu definicja bliska jest Arystotelesowskiemu modelowi antropologiczno-filozoficznemu pojmowania zjawiska. Arystoteles pisał: „wstyd jest to rodzaj przykrości w związku z naszymi obecnymi, byłymi lub zamierzonymi występkami, które, jak się nam wydaje, prowadzą do naszego zniesławienia, bezwstyd jest to natomiast rodzaj pogardy i zubożenia wobec tego samego rodzaju występów”. ARYSTOTELES: *Retoryka*. Ks. II. W: IDEM: *Retoryka. Poetyka*. Przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. PODBIELSKI. Warszawa 1988. Zdaniem Arystotelesa, wstyd — wyrażany czynami, gestami i słowami — jest konsekwencją „wyrastających z wad” tzw. czynów haniebnych. Wśród owych wad znalazły się: tchórzostwo, nieuczciwość, rozwiązłość, chciwość, nieszlachetność, pochlebstwo, zniewieściaość, małoduszność, nikczemność, chępliwość (zob. ibidem).

⁸⁵ E. JAWORSKI: *Wstyd jako kategoria typologiczna*. W: *Wstyd w kulturze...* Potwierdzenie tego znajdujemy u Czciwora-Piotrowskiego. Andrzejek wraz z wiekiem zaczyna ulegać społecznym normom. Przy scenie podglądania kąpiącej się Marusi (dziewczyny zastępującej mu matkę) powiada: „zawstydziłem się, że patrzę na nią nagą, choć tyle razy widziałem ją w łaźni i w rzece”. RN, s. 190.

Świadomości tychże nie wykazuje Andrzejek, który — być może dzięki wojnie właśnie — został pozbawiony odpowiedniej edukacji kulturowej i społecznego „szlif” zachowań. Nie odczuwa zawstydzienia z powodu swej nagości, gdyż owo zawstydzienie nie zostało mu wpojone. Przeciwnie, dla niego nagość jest czymś naturalnym, jest wartością najwyższą.

Wstyd — jak pisał z kolei Jean-Paul Sartre — „jest uznaniem, że jestem tym przedmiotem, na który inny patrzy i wydaje o nim sądy”⁸⁶. Sartre powiadał dalej, że „czysty wstyd jest uczuciem [...] bycia przedmiotem, to znaczy uznaniem siebie w tym bycie zdegradowanym, zależnym i unieruchomionym, którym jestem dla innego”⁸⁷. Wstyd jest przeto — jak konstatował Marek Drwięga — „reakcją na spojrzenie innego”, na uprzedmiotowienie⁸⁸. W duchu takiej interpretacji nie sposób w przypadku Drzejka mówić o odczuwaniu przez chłopca wstydu w społecznym jego aspekcie. Sam narrator zwierzy się z pragnienia bycia obserwowanym, z potrzeby bycia podziwianym:

[...] nie zdołałem się oprzeć pokusie: zapragnąłem pokazać się nagi, podejść do swoich bagdadzkich rówieśników, niewstydzających się swojego obnażenia, i wraz z nimi przechadzać się po hammamie, pozwalać się podziwiać i przelotnie pieścić i całować, aż znajdę kogoś (albo ten ktoś mnie odnajdzie), z kim pójdę potem, częstowany słodyczami, do jednego z licznych pokoi, gdzie będziemy tylko we dwóch, bo — to niezwykle — tu, wśród samych mężczyzn i chłopców, to dziewczęce we mnie się utaiło, Uta, tak często i tak jawnie dopominająca się we mnie głosu i praw, ukryła się, zniknęła niemal bez śladu.

CwE, s. 185

Podglądanie — łączące się w sposób pośredni ze wstydem — zdaje się zresztą słowem-kluczem pomocnym przy interpretacji twórczości prozatorskiej Czcibora-Piotrowskiego.

⁸⁶ J.P. SARTRE: *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris 1943, s. 307. Cyt. za: M. DRWIĘGA: *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*. Kraków 2005, s. 129.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Zob. ibidem.

Jarosław Klusak był zdania, że „płeć, jej przeżywanie i odnośnienie się do niej również powodują uczucia wstydu. Wstyd ten jest przeżywany przez mężczyznę i kobietę inaczej, można powiedzieć, że wstyd seksualny każde z nich przeżywa na swój sposób”⁸⁹. W przypadku Andrzejka to raczej wstyd wywołany poczućciem zdziecinienia, rozumianego jako niedojrzałość płciowa.

[...] stałem [...] naprzeciwko niej goły jak mnie dobry Pan Bóg stworzył, i poczułem naraz wstyd: bo coś ja mogłem przeciwstawić tej promiennej dziewczęcości, która niedawno [...] niepostrzeżenie się przemieniła, tak że miałem przed sobą młodziutką dojrzałą kobietę, dumną ze swoich prężących się strzeliście piersi i tej toczonej krągłości bioder i ud, i smukłości talii, i wdzięku lekko wypukłego brzucha, i czerni wspinającej się spomiędzy nóg ku głębokiemu pępkowi.

RN, s. 65

Pewnie należałoby mówić tu nie o braku pocucia wstydu, a odcucia wstydlivosti. Wstyd, będący „naturalnym” doświadczeniem, wymusza bowiem odruchowo lub z premedytacją zasłonę (wstydlivost)⁹⁰. Zasłona ta — jak suponował Maciej Tramer — jest „znakiem korekty lub kłamstwa”⁹¹. „Nie jest tedy tak — twierdził Leszek Kołakowski — by wstyd był wynikiem nagości; przeciwnie, wstyd dopiero umożliwia istnienie nagości jako okoliczności zauważalnej”⁹². Z kolei Barbara Skarga podsumowywała ów problem w sposób następujący: „wstyd zatem jest kategorią egzystencjalną. Bezwstyd — kategorią społeczną”⁹³. Gdy idzie o Andrzejka, sprawa

⁸⁹ J. KLUSAK: *Wokół zjawiska wstydu i wstydlivosti*. „Seminare” 1996, T. 12. Por. F. SAWICKI: *Fenomenologia wstydlivosti*. Kraków 1949. Zob. też M. TRAMER: *Jak się wstydzić (Impresja metakrytyczna)*. W: *Intymność wyrażona*. Red. M. KISIEL, M. TRAMER. Katowice 2006, s. 21–28.

⁹⁰ Zob. M. TRAMER: *Jak się wstydzić...*, s. 24.

⁹¹ Ibidem.

⁹² L. KOŁAKOWSKI: *Epistemologia strip-tease’u*. W: IDEM: *Pochwała niekonsekwencji*. T. 3. Warszawa 1989, s. 15.

⁹³ B. SKARGA: *O filozofię bać się nie musimy*. Szkice z różnych lat. Warszawa 1999, s. 224.

zdaje się bardziej skomplikowana. Chłopiec wstydzi się swej dziecięcości⁹⁴. O wstydzie powiada również w sytuacji, w której zostaje przyłapany na patrzeniu: „i widząc, że na nią patrzę, Adelfia uśmiechnęła się, a ja, zawstydzony opuściłem wzrok” (RN, s. 70). Ale jest to zawstydzenie, wypływające z faktu „przyłapania” go nie tyle na tym, czego robić nie powinien dlatego, że nie wypada, gdyż jest to jednoznaczne z wykroczeniem poza powszechnie obowiązujące normy⁹⁵, ile złapania go na samej czynności podglądania. Arystoteles twierdził, że odczuwamy wstyd przed tymi, „których my podziwiamy, i przez których chcemy być podziwiani, jak również tych którym chcemy dorównać i tych, których opinii nie lekceważymy”⁹⁶. Nie będzie przecież nadużyciem stwierdzenie, że kobiece opinie były dla małego Andrzeja niezwykle istotnym punktem odniesienia, stąd to właśnie w ich obecności zawstydzenie — wynikające z niedojrzałości płciowej — będzie zjawiskiem najczęstszym i jak najbardziej naturalnym.

Nagość nie stanowi dla Andrzejka i kompanów jego zabaw powodu do odczucia wstydu: „byliśmy [Andrzejek i Ania — A.N.] nadzy jak Adam i Ewa w raju, i tak jak oni nie wstydziliśmy się siebie” (RN, s. 101), „wracaliśmy nadzy przez las” (RN, s. 103), gdyż — jak tłumaczy narrator (jakby przeczuwając, że jednak nagość

⁹⁴ Słowa „wstyd” używa np. w kontekście łyżew, o których powiadał, że były „pod każdym względem jeszcze dziecinne, że aż wstyd” (RN, s. 94).

⁹⁵ Norma — co należy mieć stale na uwadze — nie jest czymś niezmiennym. Przypomnijmy choćby Ingę Iwasiów, która konstatowała: „Norma jest tylko performatywem, porządkującym błędem esencjalistycznej teorii, opartej na metaforze wnętrza i zewnątrz. Norma jest polityczna i służy zarówno ustalaniu reguł tego, co publiczne, jak i ich kontestowaniu przez ekspozycję inności. Lecz [...] w normie czai się antynomia, za tożsamością stoi »Inny«, nie ma uniwersalnych pojęć, które wychodziłyby poza historyczny z jednej, prywatny kontekst z drugiej strony”. I. IWASIOŃ: *Granice normy i tryby wykluczeń*. W: *Figury normalności*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka. T. 9. Red. P. CZAPLIŃSKI, Z. PRZYCHODNIAK, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2002, s. 195. Karol Maliszewski jest zdania, że w procesie literackim mamy do czynienia z naprzemiennym łamaniem i powracaniem do norm, czyli ze „zwyczajową korektą egzystencjalną”. K. MALISZEWSKI: *W normie i poza normą. O życiu literackim ostatnich lat głos współuczestnika*. W: *Figury normalności...*

⁹⁶ ARYSTOTELES: *Retoryka...*

w kontekście społecznych zasad funkcjonowania w zbiorowości była czymś nagannym):

[...] podpaniński las wydał się nam rajem, po którym przechadzaliśmy się nago, nie wstydząc się siebie nawzajem, bo to przecież nagość jest przyrodzona ludziom i dopiero grzech pierworodny [...] przekreślił zamiysł Stwórcy: ludzie, zgrzeszywszy, musieli odtąd ukrywać swoją urodę żywych kwiatów, wobec których niczym jest król Salomon w całej swojej chwale i majestacie.

RN, s. 195—196

Bohater odwołuje się do wierzeń chrześcijańskich, łącząc przymus ukrywania cielesności z grzechem pierworodnym. Swoista manifestacja nagości, pojawiająca się w wielu scenach erotycznych cyklu, oznaczać by mogła potrzebę zaakcentowania swej niewinności, której dziecko zostaje pozbawione w warunkach wojennych. Andrzejek ucieka w erotyczne fantazje, ponieważ w ten sposób chce uratować siebie. Ale ratunek to tylko pozorny. Przerysowana przez malca seksualność często zamiast raju przypomina piekło. Niemniej, nagość jest zauważalna, ale jest bardziej źródłem zawstydzenia spowodowanego niedojrzałością płciową. Podobnie jak w *Piśmie Świętym*, tak i tu konsekwencją upadku nie jest wstyd, ale poznanie⁹⁷. Dziecko patrzy na swoje ciało czy obserwuje ciała innych powodowane ciekawością opisywaną za pomocą specyficznego dyskursu. Jak zauważył Uniłowski, zdrobnienia typu: „karakułow futro” czy „czarny pomponik” przywodzą na myśl porównanie dziewczynki do pluszowej przytulanki⁹⁸. „Ale to przytulanie jest oczywistą prefiguracją »prawdziwego« aktu seksualnego, posiadającego zresztą wyraźne odniesienia rytualne, bo odwołującego się do kosmogonicznego związku nieba i ziemi, pierwiastka solarne go z chtonicznym”⁹⁹.

⁹⁷ Por. A. SKOTNICKA-MAJ: *Motyw wstydu w prozie rosyjskiej*. W: *Wstyd w kulturze...*, s. 96.

⁹⁸ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Zagraj to jeszcze raz, Sam...*, s. 38.

⁹⁹ Ibidem.

Kod erotyczny jest narzuconym społecznie gotowym paradygmatem. Jego przyswajanie — zdaniem Krzysztofa Kłosińskiego — „bywa równoczesne z rozpoznawaniem przestrzeni »grzechu«, z uświadomieniem tabu. Co więcej, przyswojenie takie prowokuje aneksję sfer podległych wcześniej językowi nieerotycznemu w obszar owej przestrzeni”¹⁰⁰. Ale w moim odczuciu, mamy tu do czynienia z „podrabianiem” niewinności. Sięgnięcie po język (pseudo)dziecięcy prosto się tłumaczy: użycie go można interpretować jako „odtrutkę” na pornografizowanie prozy lub jako swoisty protest przeciwko zbrutalizowanej, okrutnej rzeczywistości, w której „czyste” uczucia były bardziej wspomnieniem, aniżeli stanem faktycznym. Czcibor-Piotrowski stara się przełamać stereotyp mówienia o seksualności. Zmetaforizowany, udziecinniony dyskurs ma służyć ucieczce przed pornografizowaniem i obscenicznością. Cykl prozatorski autora *Prośby o Annę* jest przykładem na to, że śmiałe literackie „świntuszenie” nie musi oznaczać przekroczenia granicy tzw. dobrego smaku¹⁰¹. Stąd — jak sądzę — scenerią erotycznej monotonii jest początkowo głód i tułaczka w Kazachstanie, następnie zaś magiczny klimat Persji, Szkocji, Bagdadu, Palestyny i Egiptu. Podobnego zdania był Nowacki:

Wysmakowana perwersja — powiadał krytyk — jest tu zawieszona między jawą a snem, między chłopięcą fantazją i wspomnieniem, nadto podporządkowana fascynującej egzotyce. Miłosne uniesienia wtopił pisarz tyleż w baśniową rzeczywistość, co zetknął ze zmysłowym konkretem. Bo też schadzki i śmiałe zabawy zachodzą w cieniu drzew pistacjowych, na tle uroczych strumyczków w pełnym słońcu, a zmysły pobudza sok ociekający ze świeżych granatów i melonów¹⁰².

Styl, jakiego używa narrator omawianych tu powieści, o czym była już mowa wcześniej, jest specyficzny i opiera się głównie

¹⁰⁰ K. KŁOSIŃSKI: *Od „Zmór” do „Motorów”*. Czy jest możliwa literatura erotyczna? W: IDEM: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*. Katowice 2000, s. 97. Pierwodruk tekstu w: *Studia o Zagadłowiczu*. Red. J. PASZEK. Katowice 1982.

¹⁰¹ Z owym poglądem zgadzali się również inni komentatorzy cyklu Czcibora-Piotrowskiego. Por. uwagi np. D. NOWACKIEGO: *Wielkie Wczoraj...*

¹⁰² Ibidem, s. 96.

na konstrukcjach metaforycznych. Żadnej w tym wyjątkowości, wszak „Metafora narzuca w sposób na ogół czysto kontekstowy pewne interpretacje »niewyraźnego«, wprowadzając je w swój okazjonalnie skonstruowany świat, który bywa aktualny na pewnym odcinku tekstu czy w pewnym, zwykle niewielkim utworze. Może więc metafora zarówno redukować, jak i kreować strefy niewyraźności”¹⁰³. Tak jest w przypadku *Rzeczy nienasyconych* oraz *Cudu w Esfahanie*, które kreują intymną rzeczywistość odbieraną zmysłami dziecka. Czytamy np.:

Unoszę mu go oburącz, ostrożnie, a potem całą stuloną ciasno dłonią zsuwam ten jego różowy kapturek i koniuszkiem języka dotkam go raz i drugi, liżę go chciwie, zachłannie, jak przed wojną w Warszawie, na Polu Mokotowskim podczas defilady wojskowej, lody „Pingwin” na patyku, po czym ściśle obejmuję wargami i czuję, jak zaczyna w nim drgać struna krwi, jak wypełnia mi usta.

CwE, s. 92

W tego typu opisach mimo wszystko kryje się pewna doza perwersji i swoistej wulgarności. Powyższy fragment można interpretować jako zawaluowany opis kontaktu oralnego. Mamy tu do czynienia z przykładem, bazującym na przenośni przyrównującej męski członek do łoda na patyku, który może świadczyć o wieku uczestnika (potencjalnego!) aktu seksualnego. O tak uderzające swą prostoliniowością, a jednocześnie trafnością, skojarzenie najłatwiej podejrzewać przecież dziecko. Z drugiej jednak strony, Czciwor-Piotrowski obnaża „drugie dno” języka, uświadamiając, że leksyka o proveniencji seksualnej niezauważalnie funkcjonuje dziś w dyskursie codziennym.

Tak silne upoetyzowanie narracji, z jakim obcujemy w cyklu autora *Notatek z pamięci*, związane jest z sakralizacją. *Sacrum* funkcjonowałoby tu jako „afrodyzjak, środek na pobudzenie męskości pojmowanej jako władza. Władza o tyle zresztą iluzoryczna, że czy-

¹⁰³ K. BARTOSZYŃSKI: *Między niewyraźnością a niepoznawalnością*. W: *Literatura wobec niewyraźnego...*, s. 17.

sto wyobraźniowa”¹⁰⁴. Stylistyka biblijna odsyła do obszaru religii, podkreślając swoiście sakralny status erotyki, będącej przedmiotem metafizycznej tęsknoty (z tęsknotą za utraconą młodością na czele)¹⁰⁵. Religijna retoryka może być przejawem potrzeby poszukiwania wartości¹⁰⁶.

Erotyzm pokazany w pierwszych dwóch sekwencjach trylogii Czcibora-Piotrowskiego został podporządkowany funkcjom dyskursu, który

jest albo nieartykułowany, wtedy jest krzykiem i onomatopeją; uczy się dopiero nazw rzeczy i czynności. Albo jest artykułowany, wtedy funkcja jego jest magiczna albo bliska magii. Różnica między pojęciem i przedmiotem, znakiem i rzeczą — zostaje zartarta albo przestaje istnieć. Język staje się działaniem jak w magii, przez samo nazwanie wywołuje rzecz albo czynność i nadaje im cechy, które zostały wypowiedziane¹⁰⁷.

Dziecko, próbując uporać się z sytuacją, w jakiej się znajduje: z biedą, głodem, poniżeniem, przemocą, śmiercią, wykorzystuje swą erotyczną wyobraźnię, by kreować rzeczywistość i stwarzać partnerów seksualnych igraszek, którzy pomagają przetrwać ciężkie chwile¹⁰⁸. „Szukałem ocalenia w jej ciele żywym [...] uwalniało mnie [ono — A.N.] od myśli o umieraniu każdym swoim oddechem, który stawał się moim, gdy przejmowałem go z ust do ust” (CwE, s. 23) — zwierzy się narrator. Jak powiada Mircea Eliade:

¹⁰⁴ K. KŁOSIŃSKI: „Playboy” albo chanson courtoise. W: IDEM: *Eros. Dekonstrukcja, Polityka...*, s. 127. Pierwodruk tekstu w: „FA-art” 1996, nr 1.

¹⁰⁵ Por. J. PAWŁOWSKI: *Erotyka Gombrowicza...*, s. 545.

¹⁰⁶ Zob. ibidem, s. 547.

¹⁰⁷ J. KOTT: *Mały traktat o erotyce*. W: IDEM: *Kamienny potok. Eseje o teatrze i pa-mięci*. Kraków 1991, s. 481—482.

¹⁰⁸ Niemniej należy pamiętać to, o czym była mowa już wcześniej, a co trafnie podkreślał Uniłowski, mówiąc, że: „biologia unieważnia porządek historii, spycha ją na pozycję odległego tła, będącego wyłącznie kontrapunktem dla tego, co najważniejsze, a co dzieje się w planie Erosa”. K. UNIŁOWSKI: *Zagraj to jeszcze raz, Sam...*, s. 38.

„Mieć wyobraźnię” to znaczy korzystać z bogactwa wewnętrznego, z nieustającego, spontanicznego potoku obrazów. Ale spontaniczność nie jest równoznaczna z arbitralną inwencją. Etymologicznie rzecz biorąc, wyobraźnia (*imaginatio*) wiąże się ze słowem *imago* (obraz, wyobrażenie, naśladowanie) oraz ze słowem — *imitare* — naśladować, odtwarzać. W danym wypadku etymologia odbija jak echo zarówno rzeczywistość psychologiczną, jak prawdę duchową. Wyobraźnia, *imaginatio*, naśladuje, imituje wzorce — obrazy — odtwarza je, reaktualizuje, powtarza bez końca¹⁰⁹.

To właśnie robi Drzejek — korzysta ze swej wyobraźni do granic możliwości! Bezwstydyść opowieści nie jest konsekwencją jedynie młodzińskiego wieku bohatera pomieszczonych w *Rzeczach nienasyconych* oraz *Cudzie w Esfahanie* opowieściach lub jego braku doświadczenia erotycznego (Drzejek wszak podlega stałemu procesowi edukacji seksualnej, ale — w przeciwieństwie do Adama i Ewy — „zjedzenie” owocu z drzewa poznania dobra i zła nie krępuje go). Taki stan rzeczy miał być zapewne odreagowaniem brutalnej rzeczywistości wojennej, w której przyszło mu dorastać¹¹⁰.

Posłużenie się konstrukcją dziecięcej wyobraźni nie tłumaczy wszystkiego. Rozprawianie o sprawach erotycznych współgra niejako z egzotycznym krajobrazem. Czynności seksualne odzwierciedlają przyrodę. Akt fizyczny przypomina tu często — bynajmniej nieprzypadkowo — zjadanie soczystych owoców: pomarańczy, granatów czy melonów. Granat na przykład jest silnie związany z wyobrażeniami o seksualnej pokusie. Nazywany przez Rzymian „jabłkiem Kartaginy”, kojarzony był z płodnością, miłością i małżeństwem¹¹¹. Narządy płciowe z kolei porównywane bywają do ożywczych krynic, źródeł, ptasich gniazd lub zwierzęcych atrybutów. Dowodzi to słuszności konstatacji, że nie tyle dziecko jest narratorem, co — obdarzony wysoką świadomością kulturową — opowiadacz, który dziecko udaje.

¹⁰⁹ M. ELIADE: *Symbolizm a psychoanaliza...*, s. 33–34 [podkr. — M.E.].

¹¹⁰ Por. D. NOWACKI: *Wielkie Wczoraj...*, s. 96.

¹¹¹ Zob. J. TRESIDDER: *Symbole i ich znaczenie*. Przeł. Z. DALEWSKI. Warszawa 2001, s. 89.

Światy te zespalały się tutaj — wyznaje bohater cyklu — tak że byłem jednocześnie dzieckiem i starcem, młodym i dojrzałym, nieświadomym i świadomym, niewtajemniczonym i wprowadzonym w tajniki dwuistnego ognia, chłopcem i dziewczyną, z ciałem otwartym na inne ciała.

CwE, s. 62—63

Seksualna otwartość na Innych wpływała przede wszystkim z poczucia samotności, którą łagodziły wspomnienia zmarłej matki: „bez jej żywej obecności nie udźwignąłbym osamotnienia, chociaż zawsze miałem wokół siebie tyle przychylnych mi ludzi: rówieśników i starszych, dorosłych” (CwE, s. 193). Stąd w każdym napotkanym człowieku Andrzejek chciał odnaleźć matkę oraz Sarę, to zapewniało mu bowiem poczucie bezpieczeństwa.

Rozdwojenie jaźni?

W prozie Czcibora-Piotrowskiego — zwłaszcza w *Cudzie w Esfahanie* — mocno wyeksponowane zostały wątki homoseksualne¹¹².

¹¹² Wspomniałam o akcentach lub wątkach, albowiem nie miejsce tu, ażeby rozstrzygać, czy *Cud w Esfahanie* można by zaliczyć w poczet tekstów homoerotycznych (przynajmniej w znaczeniu takim, o jakim mówi German Ritz). „W potocznej świadomości czytelników — powiada Wojciech Śmieja — coś takiego jak polska literatura homoseksualna nie istnieje. Potoczna świadomość przywoła być może kilka zmarszałych anegdot o Witoldzie Gombrowiczu, Jerzym Andrzejewskim czy Jarosławie Iwaszkiewicz, ale będą to tylko wyblakłe wspomnienia dawnych środowiskowych skandalików”. W. ŚMIEJA: *Była, jest, będzie? Polska literatura homoseksualna i gejowska. Próba zarysu*. „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 31. Teksty Andrzejewskiego, Grzegorza Musiała, Marcina Krzeszowca czy Michała Witkowskiego — by wymienić zaledwie kilka nazwisk — składają się na całkiem spory margines kultury, dostarczając tym samym argumentu potwierdzającego zasadność mówienia o „literaturze homoseksualnej”. Por. B. WARKOCKI: „Bądź niewierny Idź” — pikiety, pedały i te sprawy. O polskiej prozie homoseksualnej na początku i opowiadaniu Michała Witkowskiego na końcu. „FA-art” 2003, nr 3/4, s. 154—159. „Polska literatura homoseksualna — powiada Błażej Warkocki — jednak istnieje,

Odsłanianie intymności związków homoerotycznych (nawet jeżeli tylko pozorne) jest sposobem „oswajania” zagadnień, które jeszcze do niedawna były tematem *tabu*. W przypadku cyklu autora *Prośby o Annę* można mówić o jeszcze innym wytłumaczeniu pokazania swoistego rozchwiania seksualnego Andrzejka. Pisarz — konstruując biseksualnego bohatera — chciał dobitniej podkreślić otaczający chłopca społeczno-ideowo-kulturowy chaos. Podążając tropem Judith Butler, należy stwierdzić, że „[...] *gender* (rodzaj) jest całkowicie konstruowalny i wolicjonalny”¹¹³. Zdaniem Joanny Mizielińskiej,

Według Butler płeć kulturowa to jeden z dyskursów kultury, poprzez który tworzy się płeć biologiczną jako kategorię przeddyskursywną, naturalną. Dwupłciowość ciał, binarność płci, zarówno biologicznej, jak i kulturowej, obowiązująca społecznie ciągłość pomiędzy płcią biologiczną a kulturową są konieczne, by system władzy odnawiał się w niezmienionej postaci. Wewnętrzna stabilność tego systemu zabezpiecza zaś stworzenie iluzji płci biologicznej, umieszczenie jej w przeddyskursywnej domenie natury jako czegoś poprzedzającego płeć kulturową, jako jej naturalną, a więc niepodważalną powierzchnię¹¹⁴.

Błażej Warkocki zauważa, że z wyciągniętych przez autorkę *Gender Trouble* wniosków nie wypływa negacja biologiczności ciała, lecz stwierdzenie, iż dostęp do płci gwarantuje nam kultura¹¹⁵.

Aparat władzy odtwarza się dzięki realizacji w życiu społecznym pewnych norm, z których jedną z kluczowych jest norma heteroseksualności, opierająca się na dychotomii płci jako warunku *sine qua non*. Przez przymusowe powtarzanie norm płci, działających [...] w służbie heteroseksualnego imperatywu, następuje

choć nie jest w ten sposób konceptualizowana i opisywana”. Ibidem, s. 156. Zob. także uwagi poczynione przez WARKOCKIEGO w jego książce *Homo niewiadomo...*

¹¹³ B. WARKOCKI: *Homo niewiadomo...*, s. 25.

¹¹⁴ J. MIZIELIŃSKA: *(De)konstrukcja kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*. Gdańsk 2004, s. 189—190.

¹¹⁵ B. WARKOCKI: *Homo niewiadomo...*, s. 26.

materializacja płci ciała, to znaczy zostaje ukonstytuowany podmiot, który w pełni odzwierciedla owe normy — heteroseksualny mężczyzna bądź heteroseksualna kobieta¹¹⁶.

Ów „aparat władzy” przestaje funkcjonować w sytuacji wojennej. W związku z tym „zawieszeniu” ulega także społeczna norma sankcjonująca zachowania erotyczne. Pojawia się iluzja swoistej swobody wyboru, podyktowana nie tyle wolnością przekonań i preferencji seksualnych, co właśnie ową specyficzną sytuacją. W moim przekonaniu *Cud w Esfahanie* nie jest jednak przykładem powieści homoerotycznej *sensu stricte*. O przyporządkowaniu do tekstów gej/less, zdaniem badaczy tej problematyki, „decyduje nie materiał, arsenał motywów czy — mówiąc wprost — tematyka, lecz swoistość dyskursu”¹¹⁷. Szłoby, jak konstatowała Rembowska-Płuciennik, o „inne zasady werbalizacji doświadczenia homoerotycznego, często ograniczane do jego pseudonimowania z obawy przed cenzurą kulturową, którą zmylić mają »szyfry sublimacyjne«”¹¹⁸. Podobnie rzecz ujmował Robert Cieślak, którego zdaniem „odmienne” pożądanie, nie będąc zwykle bezpośrednio ujawniane¹¹⁹, sprzyja nakładaniu masek¹²⁰.

¹¹⁶ J. MIZIELIŃSKA: *(De)konstrukcja kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia...*, s. 195.

¹¹⁷ G. RITZ: *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*. Przeł. A. KOPACKI. „Pogranicza” 1998, nr 1, s. 94 (przedruk w: G. RITZ: *Niść w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. DRĄG, A. KOPACKI, M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2002, s. 52—63).

¹¹⁸ M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: *Poetyka i antropologia...*, s. 52. W przypadku Czciborowego cyklu śladem pseudonimowania byłoby używanie przez pisarza konwencji onirycznej. „Mocne” opisy homoerotycznych igraszek znajdują się zwłaszcza w rozdziale zatytułowanym *Dom pod morwą (notatki ze snu)*. Do tego należy dodać niemal niezauważalne zmiany końcówek koniugacyjnych połączone ze zmianą imienia narratora.

¹¹⁹ Dziś sytuacja wygląda nieco inaczej. Prozy spod znaku *Lubiewa* Michała Witkowskiego czy *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota*. *Romans pasywny* Bartosza Żurawieckiego i *Śmierć w darkroomie* Edwarda Pasewicza pokazują, że wartością rynkową jest właśnie poruszanie tematyki gejoskiej bez osłon.

¹²⁰ R. CIEŚLAK: *Pragnienie Innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*. W: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. M. HORNUNG, M. JĘDRZEJCZAK, T. KORSK. Warszawa 2001, s. 428.

Badacz pisał:

Sublimacja pragnienia Innego sprzyja nakładaniu masek i zasłon, przenoszeniu atrybutów zakochanego na pojmowany jako bezpieczniejszy kulturowo grunt estetyczny, nostalgii, śmierci, choroby czy grzechu. Mitologie i motywy biblijne to dodatkowe [...] sposoby wyrażania „miłości bez imienia”. Ważnym składnikiem języka pożądania są na pewno obrazy ciała oraz nacechowane (ukierunkowane na obiekt miłości [...]) spojrzenie¹²¹.

Przemysław Pilarski dopowiadał z kolei, że przejawów *l'écriture homosexuelle* upatrywać można nie tyle w kategoriach gramatycznych, ile w „analizie warstwy przedstawionej tekstu, z uwzględnieniem (o czym pisał Ritz) »osobistego zaangażowania« wyłaniającego się zeń podmiotu/autora”¹²². Owo zaangażowanie przejawiać się będzie na przykład w sposobie patrzenia podmiotu na „obiekt pożądania”¹²³.

W przeświadczeniu Freuda seksualna tożsamość dziecka kształtuje się w przestrzeni społecznej. Ważny jest zarówno autoerotyzm, jak i interakcje z innymi. Istotne jest to, w jaki sposób dziecko doświadcza ciał innych, by na gruncie tych doświadczeń kreować fantazmaty. Znaczenie mają zwłaszcza fantazje związane z posiadaniem/nieposiadaniem penisa¹²⁴. „O orientacji homoseksualnej stanowi uporczywe trwanie jednostki przy fantazji matki fallicznej (czyli negacja „braku” w innym-matce)”¹²⁵. Już choćby z tego powodu *Cud w Esfahanie* nie jest przykładem „klasycznej” powieści homoerotycznej. Czcibor-Piotrowski zdaje się ponadto grać z Freudowską koncepcją „zazdrości o penisa”. Dziewczęce poczucie „wykastrowania”, którego efektem jest przekonanie o byciu mniej wartościową, wytwarza postawę pasywną i konformistyczną¹²⁶.

¹²¹ Ibidem.

¹²² P. PILARSKI: *Za-gay-enie*. „Ha!art” 2002, nr 4, s. 116.

¹²³ Zob. ibidem.

¹²⁴ Zob. P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”*..., s. 106.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Por. ibidem, s. 288.

Abstrahując od problemów klasyfikacyjnych tego typu (bo i nie o udowodnienie związków prozy Czcihora-Piotrowskiego z literaturą homoseksualną chodzi), łatwo zauważyć, że mamy w tym wypadku do czynienia z obnażaniem intymności homoerotycznej. Szczególną uwagę zwraca głównie rozdział zatytułowany *Dom pod morwą (notatki ze snu)*, w którym odnajdujemy śmiałe homoseksualne fantazje. Śmiałe w tym sensie, że — jak twierdzi Ostaszewski — „gdyby nie ich poetycka nadorganizacja, niebezpiecznie zbliżałyby się do pornografii”¹²⁷.

Ten pocałunek okazuje się odmienny bo choć chłopięcy to jakby dziewczęco uległy wobec niego tego pięknego młodzieńca który [...] pieści wargami mój brzuch moje pachwiny i czuję jego oddech na uśpionym zajączku i nie chcę aby się obudził [...] wolę otrzeć się o jego wspiętego chwacko pisia i nie mogę nie pomyśleć że nie starczyłoby nawet czterech dłoni aby go w nich ukryć i już klęczałem przed nim a on mierzył wprost we mnie cudowny urzekający i nie zdołałem się już dłużej powstrzymywać nie wystarczył mi sam widok chciałem go poznać przez dotyk i ująłem w dłoń i pieściłem oburącz czule [...] i nie wystarczył mi dotyk musiałem poznać jego smak i już miałem go w ustach i dotykałem go językiem dociekliwie i badawczo i moje kubeczki smakowe odnalazły niebawem bez trudu bo nie miał tego różowego kapturka jego kubeczki czuciowe i wymieniły się swoją wrażliwością ocierając się o siebie dopóty dopóki nie zaczęła drgać i się prężyć.

CwE, s. 110

W przywołanym fragmencie obserwujemy swoistego rodzaju „przekroczenie” płci przez sfeminizowanie rozumiane tu jako zniewieszczenie pewnych zachowań narratora, który — znajdując się w stanie pożądania¹²⁸ — nabiera cech stereotypowo przypisywanych kobiecie: staje się uległy, czuły, wrażliwy. Interpretować to można jednak w duchu zaprzeczania kodowi kulturowemu, zgod-

¹²⁷ R. OSTASZEWSKI: *Wygnaniec z kraju i płci...*, s. 70.

¹²⁸ „Pożądający (patrzący) jest na płaszczyźnie fikcji zawsze tym, który opowiada (mówi)”. Zob. G. RITZ: *Literatura w labiryncie...*, s. 96.

nie z którym „feminizacja mężczyzny oznacza deprecjację”¹²⁹. Tu zdaje się jednak czymś zgoła przeciwnym.

Andrzejek sam dostrzega w swej budowie fizycznej cechy niewieście. Zwraca uwagę na swoją krągłą, wypukłą pupę, szerokie biodra i pulchne uda. Niejednokrotnie opowiada też o „zagubieniu się w sobie”, rozumianym jako „[...] osobowość, wcielona w istotę dwoistą, wahającą się z jednoznacznym wyborem jednego z dwóch biegunów, obecnych we mnie na równych prawach” (CwE, s. 259). Cykl powieściowy, o którym tu mowa, swobodnie czytać można jako prozę o trudnym procesie sklejania zdeintegrowanej osobowości. Czcibor-Piotrowski posłużył się dyskursem modernistycznym, który

[...] „uniewidacznia”, zaślania, rozpuszcza specyfikę homoseksualną [...]. W takich warunkach trudno zadawać pytania emancypacyjne (z czego dokładnie wynika „nieszczęście” czy też opresja?), ponieważ nieszczęście dotyczy „człowieka” a nie „homoseksualistę”. Jedyne, co pozostaje, to afirmacja *tragic sense of life* jako przyrodzonego atrybutu kondycji ludzkiej (nie: homoseksualnej)¹³⁰.

Nie inaczej dzieje się przecież w przypadku Andrzejka. Wystarczy wspomnieć choćby samą recepcję *Cudu w Esfahanie*, by przekonać się, że kwestie preferencji seksualnych narratora trylogii autora *Notatek z pamięci* zostały zmarginalizowane na korzyść tematyzowania problemu trudów egzystencji zesłańców w ZSRR czy dziecięcych traum, będących konsekwencją działań wojennych.

¹²⁹ B. WARKOCKI: „Bądź niewierny Idź” — pikiety, pedały i te sprawy..., s. 157.

¹³⁰ B. WARKOCKI: *Homo niewiadomo...*, s. 55–56.

Na tropach tożsamości płciowej

Robert Ostaszewski powiada, że

dziecięcy bohater *Rzeczy nienasyconych* jest nie tylko wygnańcem z kraju, oderwanym od miejsc i ludzi mu bliskich, ale również wygnańcem z płci. Andrzejek zmienia się czasami w dziewczynkę, Utę, czy właściwie: w ciele chłopca tkwi uwięziona dziewczynka, która od czasu do czasu daje znać o sobie. Jako Andrzejek szuka kontaktu z dziewczynkami, jako Uta — drży na myśl o chłopięcych pośladkach¹³¹.

Powiedziałabym raczej, że Drzejek nie tyle jest „wygnańcem z płci”, ile raczej poszukiwaczem własnej tożsamości płciowej. Pamiętajmy wszak, że mama chciała, by był Utą, przebierała go w dziewczęce ubrania i — traktując jak córkę — zbudowała między nimi specyficzną więź — więź łączącą matkę i córkę właśnie. Nic zatem dziwnego, że dziecko miało problemy z samookreśleniem swojej płciowości. A ta — jak wiemy — „stanowi ważny element językowego obrazu świata z uwagi na fakt, że język utrwała stereotypy dotyczące płci, przekonania o tym, czym jest kobiecość, a czym jest męskość”¹³². German Ritz jest tego samego zdania: „Mówienie o płci i płciowości staje się głównym sposobem przedstawiania siebie i czasów. Wymownym świadectwem są programowe słowa, od jakich Przybyszewski zaczyna *Totenmesse*: »Na początku była płeć. Nic prócz niej — wszystko w niej«”¹³³.

¹³¹ R. OSTASZEWSKI: *Wygnaniec z kraju i płci...*, s. 70.

¹³² Z. KLOCH: *Język i płeć. Różne podejścia badawcze*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 148. Por. J. KOCHANOWSKI: *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii post-płciowości*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. RADKIEWICZ. Kraków 2004, s. 103–115.

¹³³ G. RITZ: *Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku gender i transformacja dyskursu*. W: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*. Red. G. RITZ, CH. BINSWANGER, C. SCHEIDE. Kraków 2000, s. 89. Ritz, tłumacząc tekst Przybyszewskiego, dokonał zmiany. W polskiej wersji językowej jest bowiem: „Na początku była chuć”. Por. S. PRZYBYSZEWSKI: *Wybór pism*. Oprac. R. TABORSKI. Wrocław 1966, s. 37.

Zmiana końcówek koniugacyjnych (z męskich na żeńskie) widoczna w jednym z cytowanych fragmentów tekstu obydwu książek, z którą zresztą mamy do czynienia w wielu partiach, prosto się tłumaczy: idzie o stereotypowe podkreślenie mentalnej „zmiany” płci. „W kulturze przełomu wieków zmiana płci jest zasadniczą figurą autoprezentacji [...]. Stanowi element charakterystycznego dla epoki mitu dionizyjskiego, a w koncepcji Androgyne Władimira Solowiowa jest formą utopii”¹³⁴. German Ritz powiada zaś, że „transgresja jest dla Ja sposobem wyzwolenia od norm, od narzuconych form seksualności, a na poziomie tekstu jest formą utopii. Ja projektuje swoją płciowość”¹³⁵. Tym, być może, należałoby tłumaczyć tak swobodne „wchodzenie” przez narratora w rolę żeńską („przeistaczanie” się Andrzejka w Utę). Bohater niejako bawi się swoją płciowością i seksualnością. Dochodzi tu — jakbyśmy powiedzieli za Jeanem Baudrillardem — do „przeistaczania płci w znaki będące tajemnicą uwodzenia”¹³⁶. Andrzejek wyznaje np.: „Skinęłam tylko nieznacznie głową, zatrzymałam się, pochyliłam nisko, tak jakbym musiała zapiąć sobie sprzączkę u sandałka, i kusa spódniczka uniosła się wysoko” (RN, s. 54). Andrzejek-Uta kręci tyłeczkiem czy zalotnie się uśmiecha, słowem: kokietuje, by zwrócić na siebie uwagę. Tego typu zachowania podszyte są perwersyjną prowokacją. Wykorzystuje znane sobie „chwyty” uwodzenia. Ale Andrzejek chce być tym, który uwodzi i jest uwodzony zarazem. Możliwe też, że powodem tak chętnego wcielania się w postać Uty jest potrzeba zajęcia pozycji dominującej¹³⁷. Męskość — powiada Baudrillard — pojmo-

¹³⁴ G. RITZ: *Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku gender i transformacja dyskursu...*, s. 90—91.

¹³⁵ Ibidem, s. 95. Taka praktyka skazana jest, zdaniem Ritza, na klęskę, ale transgresja — jak twierdzi badacz — otwiera „szczelinę”, przez którą widzimy „dyskurs płciowy w działaniu”. Ibidem.

¹³⁶ J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu...*, s. 16.

¹³⁷ Tymi, które w powieściach Czcibora-Piotrowskiego dominują, są kobiety. „dostrzegłem w jej oczach zdumienie, gdy ujrzała, jak niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki unosi się to, czym się od niej różnię, i zbliżywszy się do niej, porażony do głębi, czułem jej dojrzałą kobiecą nagość, wyniosłe prężne piersi [...], jej lekko wypukły brzuch i to ciepłe futerko, tam niżej, które przyłgnęło do mnie, skoro tylko Sonia poznała, że zdolny jestem odpowiedzieć jej tą gotowością [...]

wana jest jako „twór szczątkowy, wtórny, kruchy, którego trzeba było bronić za pomocą obwarowań, instytucji i wybiegów. Twierdza falliczności [...] trwa tylko i wyłącznie dzięki fortyfikacjom, jakie tworzy jawna seksualność, teleologia seksu wyczerpująca się w reprodukcji lub rozkoszy”¹³⁸.

Ponadto Andrzejek jest ukształtowany według wzorca androgynicznego, rozumianego jako swoboda wyboru zachowań odbiegających od stereotypowego wizerunku kobiety i mężczyzny¹³⁹. W osobowości narratora cyklu Czcibora-Piotrowskiego brakuje cech typowo męskich. Można by tu mówić o „kryzysie mitu mocnego mężczyzny”, o którym pisała Elisabeth Badinter, przypominając Jungowską teorię dwoistości duszy. Interpretowała ją jednak w duchu nowoczesnego pojmowania pojęcia androginii:

nowoczesny Androgyne nie jest ani wynikiem połączenia dwóch płci, ani fuzji, która je eliminuje. Potencjalnie biseksualna istota ludzka nie jest od razu androgyniczna. W przeciwieństwie do hermafrodyty, który zaraz po urodzeniu jest dwupłciowy, mały mężczyzna rodzi się nieokreślony płciowo i nie może ominąć uczenia się kolejno kobiecości i męskości. Dwa etapy dla dziewczynek, trzy dla chłopców, którzy dokonują jeszcze powrotu do kobiecości. [...] Na końcu drogi człowiek-androgyne nie należy do „płci płynnej, niepewnej”, jakby sobie życzył Marc Chabot. Nie jest także jednocześnie żeński i męski. Zależnie od wymogu chwili na zmianę wyraża swoje składniki¹⁴⁰.

Tak jest z Andrzejkiem. W zależności od kontekstu sytuacyjnego ujawnia się jeden z jego dwóch płciowych pierwiastków: męski, gdy przebywa w towarzystwie dziewczynek, bądź żeński, gdy otoczony jest przedstawicielami własnej (biologicznej) płci. Ale zdarzają

i nieustannie całowaliśmy się, z uchylonymi ustami, nie jak dzieci [...], i Sonia objęła mnie mocno, tak mocno, że nasze ciała jakby się ze sobą zlepily, i to Sonia dyktowała warunki”. CwE, s. 130–131.

¹³⁸ J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu...*, s. 19.

¹³⁹ Zob. G. BORKOWSKA: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 141.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 142.

się też sytuacje, kiedy pierwiastek męski przeważa nawet w momentach intymnego zbliżenia z innym chłopcem (lub chłopcami). Drzejek uczy się siebie. Poszukiwanie tożsamości oznacza, najogólniej rzecz ujmując, odkrywanie swojego „ja”: własnych potrzeb, pragnień, możliwości zarówno w aspekcie duchowym, jak i cielesnym. Wszak „erotyka jest zawsze aktem poznawczym”¹⁴¹. Podróż powrotną z „niełudzkiej ziemi” do kraju rodzinnego bohatera cyklu Czcibora-Piotrowskiego można zatem odczytywać jako drogę dojrzewania, zapis kolejnych stadiów przeistaczania się dziecka w dorosłego mężczyznę. Jak konstatował Eliade:

Seksualność nie była nigdy „czysta” [...] zawsze była funkcją wielowartościową, przy czym pierwszą i najwyższą wartością była funkcja kosmologiczna; że przełożenie sytuacji psychicznej na terminy seksualne nie ma w sobie nic upokarzającego dla tej pierwszej, gdyż — wyjąwszy świat współczesny — seksualność była zawsze hierofanią, akt seksualny zaś aktem integralnym (a więc także środkiem poznania)¹⁴².

Narrator *Cudu w Esfahanie* wyznawał:

i okazywało się oczywiste, że staję się z wolna młodzieńcem, nie-dojrzałe, dziecięce znikało z wolna wraz ze zmianą głosu i tymi tajemniczymi procesami, które sprawiały, że nie tylko mówiłem inaczej, ale odmiennie niż przedtem myślałem, i to wszystko jakby oddziaływało na kształtowanie się myśli; ogarniałem coraz więcej.

CwE, s. 139

Z jednej strony celem będzie poszukiwanie własnej tożsamości, z drugiej zaś — chodzi o odnalezienie tej „drugiej połowy”¹⁴³, z którą dojdzie do złączenia w jedność, będącą czymś na kształt

¹⁴¹ J. KOTT: *Mały traktat o erotyce...*, s. 482.

¹⁴² M. ELIADE: *Symbolizm a psychoanaliza...*, s. 27.

¹⁴³ „Masz w nadmiarze, to czego mi brakuje — powiada Andrzejkowi Sara — ja zaś to, czego tobie nie dostaje, i to jest najważniejsze: bo tylko razem możemy osiągnąć pełnię”. RN, s. 66; „To, czym różnię się od niej, pragnie odnaleźć to, czym ona różni się ode mnie” (CwE, s. 79).

„hipostazy pełni człowieczeństwa”¹⁴⁴. Ale to tylko część prawdy. Cel nadrzędny to ocalająca konfabulacja, której konsekwencją stały się narodziny pisarza.

Zabawa w Szeherezadę

Nad częścią opowieści, jakie kryje cykl Czcibora-Piotrowskiego, patronat sprawuje — bynajmniej nie przypadkowo — Szeherezada¹⁴⁵, gdyż podobnie jak ona, Andrzejek i jego koledzy z sierocińca snują dla zabicia czasu pikantne historie, charakterystyczne dla małych dzieci, zwane „zmyślaniami-niezmyślaniami”¹⁴⁶. „Zabawa w Szeherezadę” była jednym z ulubionych zajęć chłopców, stanowiła bowiem wyzwanie dla ich pamięci i wyobraźni. Ponadto dzięki pamięci można zapewnić nieśmiertelność sobie i bliskim, którym nie dane było przeżyć. Potrzeba oddania hołdu zmarłym i swoista chęć „zamknięcia” w pamięci ich obrazów sprawia, że cykl Czcibora-Piotrowskiego jest swoistym peanem na cześć matki, której zresztą zadedykowane zostały *Rzeczy nienasycone* oraz współdedykowane *Straszne dni*: „i tak oto tę swoją kronikę chciałbym ujarzmić, okiełznać oczywiste sprzeczności, co jakże jest łatwe, gdy ma się kogoś w odwodzie. A ja mam: moją piękną mamę — tam, a Dzidkę tu, obok siebie, i im właśnie te luźne kartki z codzienności serdecznie przypisuję” (SD, s. 4).

¹⁴⁴ A. FIUT: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998, s. 201. „»Doskonałość ludzką wyobrażano sobie jako nienaruszoną jedność«; przyrównując podział na płcie do konsekwencji grzechu, panowania zła. Dążeniom do jedności przeciwstawiały się więc różnice cielesne, płęć stawiała się złym synonimem ludzkiej niesamodzielnosci”. B. PRZYMUSZAŁA: *Od mitu androgyna ku filozofii Innego? O późniejszej poezji Miłosza*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 1. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2003, s. 114. Por. M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia...*

¹⁴⁵ Nawet okres (trzy lata), jaki Drzejek spędza w Persji — na co zwracali uwagę komentujący tę prozę krytycy — zgadza się z czasem, jaki spędziła Szeherezada w królewskiej sypialni.

¹⁴⁶ Por. D. Nowacki: *Wielkie Wczoraj...*, s. 96.

Jest jeszcze jeden powód wyboru figury Szeherezady: opowieści, podobnie jak jej, tak i Czciborowi-Piotrowskiemu, miały przedłużyć trwanie czy też przywrócić sens życia. Andrzejek w pewnym momencie skonstatuje:

i myślałem sobie, że ten inny świat, niewinny i czysty, niezagrożony grzechem i śmiercią, trwa we mnie, [...] i wystarczyło zamknąć oczy, a już zśliśmy wśród kwitnących drzew i krzewów [...] moja mama, mój tatko, mój brat Renek, Sara i ja, niezawiedzeni w swoim marzeniu o szczęściu, bo przecież tak niewiele potrzeba: wystarczy nieśmiertelność — i wspaniałomyślnie ofiarowywałem ją wszystkim.

CwE, s. 237

Za ów azyl można zatem uznać nie tyle erotykę, ile sam akt opowiadania. Figura Szeherezady nie jest przypadkowa, zdarzenia z pierwszych dwóch części trylogii Czcibora-Piotrowskiego poddane zostały bowiem logice baśni, czego wyraźnym śladem są chociażby kreacje bohaterek¹⁴⁷.

Cud w Esfahanie ufundowany został nade wszystko w oparciu o dwa schematy literackie: powieści o dojrzewaniu oraz „portretu artysty z czasów dojrzewania”. Pod wpływem opowieści o Con-

¹⁴⁷ Mama Andrzeja zachowuje się czasami niczym czarownica, Sara przypomina mądrą wiedźmę, Ania, będąca splotem biblijnej Ewy, czarodziejki (potrafiącej tak zauroczyć Drzejka, że ten zapomina drogi do domu) i dzikuski, Ludka „ubrana” w cechy syreny czy Maria Orłowa w roli zaczarowanej księżniczki. Zob. K. UNIAŁOWSKI: *Zagraj to jeszcze raz, Sam...*, s. 39. Ale w przypadku powieści Czcibora-Piotrowskiego nic nie jest tak proste, jak by można powierzchownie sądzić. Sara np. porównywana bywa do Salome. Modernistyczna *femme fatale*, „kobieta-modliszka, kobieta-wampir, kobieta-demon, obiekt pożądania i źródło lęku, uosobienie wyuzdania, bezwzględności, perfidii, instynktów sadomasochistycznych i niszczycielskich. Kobieta fatalna”. P. SIEMASZKO: *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*. W: *Kobiety w literaturze...*, s. 116. Piotr Siemaszko zwraca jednak uwagę na ewolucję procesu. Pisz: „naiwne dziewczę o rozwiniętej zmysłowości i wyjątkowych tanecznych uzdolnieniach stało się postacią owej *natura devorans*, krwiożerczym demonem, domagającym się, niby jakieś pogańskie bóstwo, zaspokojenia erotycznych pożądań i jeszcze ofiary krwi”. Ibidem, s. 116—117.

radzie, z którego biografią widzi zbieżności własnego życiorysu, a później lektury Culbertsona, rodzi się w Drzejku pragnienie pisania¹⁴⁸. Powiada:

i nagle jakże pociągający wydał mi się ten pomysł: nie raz, nie dwa razy układałem już wiersze i opowiadania, kiedy więc jako oficer marynarki handlowej opuszczę szkołę morską i otworzy się przede mną świat, może uda mi się utrwalić to wszystko, co odbije się w moich żrenicach i przetrwa: miejsca i ludzie, a ich sprawy podpowie mi wyobraźnia, bo i ja niejednego już doznałem, niejedno przeżyłem — i chyba podołam tej tak kuszącej sztuce zmyślania-niezmyślania.

CwE, s. 180

Dalej zaś dodaje:

[...] krążyły wokół mnie całe roje barwnych słów, domagając się, bym wybierał spośród nich i układał je w zdania, a zdaniom nie szczędził znaczeń, i tworzył z nich przestrzeń sposobną dla ludzi i myśli, i marzeń, a zwłaszcza dla niej, tej jednej jedynej i najważniejszej — mojej pięknej mamy.

CwE, s. 264

Źródłem potrzeby pisania jest z jednej strony autoterapeutyczne pragnienie uporządkowania chaosu wrażeń, emocji i doświadczeń, jakie były udziałem małego bohatera¹⁴⁹, nieodparta chęć zachowania w pamięci tych, których na swej drodze spotkał, a których z powodu zawirowań Historii bardzo szybko tracił, połączone z „odbudowaniem przeszłości i przyszłości” (CwE, s. 237), z drugiej zaś — iluzoryczny powrót do dzieciństwa, próba odzyskania tego, czego on, i wielu mu podobnych, został pozbawiony. W *Cudzie w Esfahanie* stale obecne jest napięcie oparte na opozycji: dzieciństwo — dorosłość. Powrót do niewinności i czystości, który ma symbolizować scena — znamienne zatytułowana *Przemiana* —

¹⁴⁸ Zob. R. OSTASZEWSKI: *Wygnaniec z kraju i płci...*, s. 70.

¹⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 71.

obrazująca nagich, ogolonych do gołej skóry chłopców, idących pod prysznic, by zmyć z siebie brud „umarłej ziemi” i stać się znowu dziećmi, jest niemożliwy. Za dużo widzieli, zbyt wiele przeżyli, by taka przemiana mogła się dokonać. Nie buntują się przeciwko chodzeniu do szkoły czy na msze, to przychodzi im bowiem na myśl szczęśliwe lata, kiedy rzeczywiście byli dziećmi, zatem czas sprzed wybuchu wojny. Rozdarcie między dzieciństwem a dorosłością oraz przeświadczenie o tym, że światem rządzi niszczący wszelkie wartości chaos, sprawia, że Andrzejek i jego koledzy z esfahańskiego sierocińca stale zadają sobie pytania o własną tożsamość¹⁵⁰.

Był jeszcze jeden powód przelewania myśli na papier. W pewnym momencie bohater wyznaje:

[...] ja przecież miałem władzę, moja wola stawiała się obowiązującym prawem: łączyłem rozdzielonych i umarli powracali żywi, i dziękowałem za ten dar, choć przysługiwał mi jedynie w myślach, tu nie obowiązywały mnie żadne ograniczenia, ale — i to było moje największe zwycięstwo — mogłem naprawdę być, kim chciałem...

CwE, s. 258

Być tym, kim chciał — wolnym człowiekiem w świecie, który nie jest naznaczony śmiercią, nienawiścią i podziałami... Człowiekiem, który uwielbia to „wszystko, co jest poza regułami, co wymyka się im, a nawet sprzeciwia” (CwE, s. 212). Ekshibicjonizm autorski czy, by użyć innego sformułowania: pisarski *strip-tease*? Tak, przynajmniej w jakiejś części. Rację miał Dariusz Nowacki, konstatując, iż „banalna to myśl, że każdy pisarz — bez względu na to, o czym rozprawia — pisze o sobie, a nade wszystko sobą”¹⁵¹. A Philippe Lejeune powiedział, że

Tożsamość indywidualna, zarówno w piśmiennictwie, jak i w życiu, tworzy się dzięki opowiadaniu, to nie znaczy to bynajmniej, że mieści się ona w świecie fikcji. Umieszczając ją w sło-

¹⁵⁰ Zob. ibidem.

¹⁵¹ D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 132.

wie pisaniem prowadzę jedynie dalej ową kreację „tożsamości narracyjnej”, na której, jak mówi Paul Ricoeur, polega całe nasze życie. Oczywiście, próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznie stylizacji lub uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. Posługuję się regułami opowiadania, mimo to pozostając wierny mojej prawdzie¹⁵².

Pisarz nie ucieknie od siebie i swej biografii. Czasem życiowe doświadczenia uwidaczniają się w tkance fabularnej bardziej, innym razem słabiej. Niemniej, zawsze są. Pamięcią, wyobraźnią i myślami narratora cyklu Czcibora-Piotrowskiego — jak twierdził Andrzejek — władały kobiety: „to Sara, to Ania, to zuchwała Ludka, to znowu Mania, niedostępna princessa, przede wszystkim jednak moja śliczna i mądra mama” (RN, s. 147). Dzięki nim i dla nich „układał słowa”, które „nie zawsze chciały się ze sobą wiązać, więc zaczynałem od nowa inaczej, tak by dziwiły się sobie nawzajem” (RN, s. 147).

Ale Andrzejek „układał słowa” także dla siebie. Niezwykle istotny był moment ukazania się *Rzeczy nienasyconych*.

Pisarz — jak przypomniał Nowacki — miał podówczas 70 lat. Rozerotyzowanego, podszytego perwersją wystąpienia nie sposób było nie skojarzyć z nastawieniem terapeutyczno-kompensacyjnym. Wszak pożądaniem zostało objęte dzieciństwo autobiograficznego bohatera. Ta pikantna opowieść, pełna zmyśleń i przeinaczeń, miała zaprzeczyć starości tego, kto ją spisał i posłał do druku. Do chwili opublikowania najnowszej powieści [*Strasznych dni* — A.N.] Czcibora-Piotrowskiego te ostatnie uwagi pozostawały w sferze ryzykownej spekulacji. *Straszne dni* dają pewność: pisarstwo Czcibora ma immunizować starość, łagodzić, a może nawet i przewyciężać przykrości wieku senioralnego¹⁵³.

¹⁵² P. LEJEUNE: *Czy można zdefiniować autobiografię?* Przeł. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. W: P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Przeł. W. GRAJEWSKI, S. JAWORSKI, A. LABUDA, R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 5.

¹⁵³ D. NOWACKI: „*Straszne dni*” Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego. „*Gazeta Wyborcza*” z 17 marca 2008.

Potwierdzenie to znajduje się już we wstępie trzeciej części prozatorskiego cyklu autora *Notatek z pamięci*:

Moja rozpoczęta przed kilku laty późna przygoda z prozą znalazła się na przełomie: okazało się, że starość jest zaraźliwa, dotknęła też to moje pisanie, i wiem, że stać mnie dzisiaj już tylko na ten notatnik, zapiski z oka cyklonu pięknych strasznych dni starości, która jednak nie wyrzekła się młodzieńczych wzlotów i nadziei, i ambicji.

SD, s. 4

Miłość fizyczna i oddanie zostaje zastąpione długimi rozmowami z ukochaną partnerką oraz wspólnymi kolacyjkami. Czciwor-Piotrowski nie formułuje jednakże skarg pod adresem swej niepełnej sprawności, nie protestuje ani się nie buntuje. Dzieje się tak dlatego, że opisywana na kartach *Strasznych dni* starość jest doznawana, nie zaś — jak to zwykle bywa w podobnych przypadkach — kontemplowana. Autor *Prośby o Annę* zdaje się — znów przez osławiającą strach narrację — godzić z trudami swej senioralnej codzienności. W konsekwencji to one właśnie stanowią główny temat trzeciej części Czciworowego cyklu. Przytoczmy jeden z fragmentów:

ale wiedziałem, że już długo nie wytrzymam, że będę musiał pójść do łazienki, by się wyszczać, a więc w końcu odrzuciłem kołdrę i z trudem usiadłem na krawędzi niskiego tapczanu, i koszula nocna mi się podwinęła, i mimo pękatego brzucha udało mi się go dojrzeć: odrażający różowy robal drzemał sobie w najlepsze na spęczniałych włochatych worach, a ja ponagłony potrzebą wziąłem wiszącą na klamce laskę i [...] powlokłem się z wypiętym gołym dupskiem przez mieszkanie i po kilkudziesięciu krokach siedziałem wreszcie na muszli, bo ostatnio zbyt mnie już męczyło odlewanie się na stojąco, zwłaszcza że musiałem odczekać ładne parę chwil, by z przygniatanego rozrastającym się gruczołem krokowym pęcherza wszystko wypłynęło aż po ostatnią kroplę.

SD, s. 7

W innym miejscu czytamy:

i nagle ta moja starość bierze górę: brak mi naraz oddechu, nie mogę go swobodnie zaczerpnąć, krztuszę się, dławię, nie udaje mi się odkasznąć, i twarz nabiega mi krwią, czuję to, i gdy już się wydaje, że nie spłynie na mnie ożywcza łaska tchnienia, niespodzianie się to udaje — w cudowny sposób uwalniają się, rozszerzają wszystkie te zwężone, zarośnięte niemal bez reszty kanaliki, te włoskowate naczynia i wreszcie udaje mi się wyrzucić z siebie tę bryłę, która mnie dusiła, tę białą magmę śluzu, i to przynosi wreszcie ulgę, czuję, jak ustępują obrzęki, jak wolny już oddech odprowadza wezbraną krew.

SD, s. 195

Niemówność zapanowania nad własnym ciałem, walka z bezwzględnie upływającym czasem, układanie wspomnień w spójną całość, a co za tym idzie — problem z adekwatnym przelewaniem myśli na papier to tylko nieliczne sprawy, z jakimi zmagają się każdego dnia. Prozaik spleta tu bowiem — nieco za bardzo asekuranko — dwie impotencje: erotyczną i twórczą. „Więdziesz, więdziesz cały od mózgu po tego paskudnego robala, który ledwie ledwie raczy się poruszyć, gdy zobaczy coś, co dawniej sprawiało, że od razu podrywał się, stawał słupka, wspinał się, byleby tylko być bliżej, tuż tuż, móc dotknąć...” (SD, s. 8). Niesprawność fizyczna przekłada się tu na niemoc twórczą. W ramach swoistego słowa wstępnego zaznacza: „[...] stać mnie dzisiaj już tylko na ten notatnik, zapiski z oka cyklonu pięknych strasznych dni starości” (SD, s. 4). *Straszne dni* rzeczywiście przypominają zbiór luźnych, choć wszakże tylko pozornie kapryśnie spisywanych notatek. Prozę Czcibora-Piotrowskiego da się tym samym swobodnie czytać jako powieść o niemożności napisania powieści. Narrator wprost porównuje pisanie do rozsypujących się domków z kart:

[...] mam przede wszystkim ją, Dzikę, i tyle wspomnień i przeżyć, że mógłbym nimi obdzielić wszystkich z całej naszej ulicy, i stawiając pasjanse i rozwiązując krzyżówki powracam do nich i układają mi się w myślach barwne opowieści, które być może

nigdy nie zostaną napisane, po prostu bawię się nimi jak klockami, buduję z nich niczym z kart kruche domki, rozsypujące się przy łada podmuchu, tak jak sny płowiejące ze szczeniem, gdy otwiera się oczy.

SD, s. 9

Dzięki temu ostatnia sekwencja cyklu autora *Notatek z pamięci* stanowi także kontynuację próby zrozumienia samego siebie, dokonywaną m.in. przez próbę re-konstrukcji swojej biografii. Już przecież w *Rzeczach nienasyconych* oraz w *Cudzie w Esfahanie* pisarz sporo miejsca poświęcił kwestiom poszukiwania tożsamości płciowej. Mały Drzejek rozdarty między światem dziecięcym i dorosłym, zawieszony między wojennym chaosem i powszechnie panującą degrengoladą a potrzebą stabilizacji, permanentnie poszukiwał odpowiedzi na pytanie, kim jest. W *Strasznych dniach*, pozostawiając homoerotyczne fantazje jedynie w przestrzeni rzekomych snów, opowiada się po stronie preferencji heteroseksualnych. Oniryczna tonacja rozerotyzowanych opowieści budowana jest tu — podobnie jak i w poprzednich częściach cyklu — z epizodów, lokujących się na granicy realizmu i konfabulacji. I tym razem mamy do czynienia z zabiegami uwzniaślającego uliryczniania epizodów, nad którymi patronat sprawuje Eros. Niemniej, zasada zabawy, do jakiej zdaje się zachęcać Czciwor-Piotrowski, rozgrywana jest podług dość czytelnych reguł: im śmielsze opisy miłosnych igraszek, tym więcej frajdy dla notującego je prozaika oraz tym mocniejsze, bardziej przekonujące (samego siebie!) zaprzeczenie starczej niemocy. Siła wyobraźni znów triumfuje nad starością.

W tym kontekście tak otwarte przyznanie się autora do gestu „samowpisywania się” w tekst może zostać odczytywane jako szantaż emocjonalny. Może, ale nie musi. Czciwor-Piotrowski dał się już bowiem poznać jako sprawny warsztatowo pisarz, który nie cofając się przed „trudnymi” problemami, staje się tekstowym ekshibicjonistą. Moim zdaniem, tym, co stanowi zarówno atut, jak i ryzyko niebezpieczeństwa jego cyklu, jest właśnie gra (z) autobiografizmem. „[...] wciąż jeszcze nie zdołałem odkryć tego szlaku, tej drogi poza siebie, poza to, co mnie otacza, więcej: to, co usiłuję stworzyć,

nadal nie umiem wykluczyć się z tej skorupy samego siebie i znaleźć trop poza sobą” (SD, s. 175). W konsekwencji *Straszne dni* pomyślane zostały nie tylko jako luźno powstający notatnik, ale jako swoisty pamiętnik, w którym obok wspomnień z naznaczonych traumatyzmem lat dzieciństwa znalazły się zapiski zdarzeń dzisiejszych (spożywanie posiłków, rozmowy telefoniczne ze znajomymi i wydawniczymi redaktorami, kłopoty z robieniem tłumaczeń), obok pomysłów na kolejne rozdziały pisanej właśnie (choć pewnie nigdy niebędącej skończoną) powieści o angielsko-szkockich losach Andrzejka są notatki dotyczące recepcji jego poprzednich książek. Słowem, mamy tu wszystko to, co składa się na jego dotychczasową biografię, w której dominującym — wyraziście i niezwykle sugestywnie opisanym — etapem jest właśnie starość.

Tytuł zamykającej cykl sekwencji Czcibora-Piotrowskiego jest przeto przewrotny, choć już nie tak metaforyczny, jak te sygnujące poprzednie części. Prozaik opowiada o „Strasznych dniach, strasznych tylko w tytule, bo w istocie naprawdę pięknych i dobrych, choć naznaczonych nieustającą żałobą po drogich umarłych, którzy nam niezmiennie towarzyszą” (SD, s. 133). Są straszne tylko w samej nazwie, przestają bowiem być groźne i depresyjne, gdy są dzielone z ukochaną osobą, naznaczone siłą mogącej zdziałać wszystko wyobraźni i wypełnione wspomnieniami. Starość jest przeto piękna, mimo iż — jak zauważa autor *Cudu w Esfahanie*:

zmagam się ze sobą, ale jest jeszcze pamięć — niezależna, wierna, nieuległa i nie ulegająca — i w niej znajduję ocalenie: nieśmiertelność wspomnień, tak, to prawda, zmaconych od dna nieuchronnością przemiany, lecz bezbłędnie opowiadająca odległe zdarzenia, postaci, uczucia, i nie ma wcale znaczenia, że przenikają się, mylą, gmatwają i płaczą, bo zawsze udaje się wyodrębnić jakiś wątek i poprowadzić go niezależnie od innych, osobno...

SD, s. 186

Autobiograficzna podróż na skrzydłach pamięci

Andrzejek opisując swe erotyczne fantazje, odsłania własną intymność. Mówiąc o sprawach „wstydliwych”, wyrzeka się prywatności. Ale jest to odkrywanie „kontrolowane” czy też ukierunkowane. Należy pamiętać, że zbyt wiele w opowieściach małego Drzejka odwołań kulturowych, składających się na wyrafinowaną narrację pierwszych dwóch części trylogii, by nie doszukiwać się autorskiego „przekrętu”, mistrzowskiego oszustwa¹⁵⁴. Uniłowski powiada, że:

Głos prowadzący należy raczej do narratora autorskiego, który snuje opowieść, co prawda na kanwie własnego życiorysu, ale fabulując, koloryzując, przeinaczając i zmyślając przy tym, ile wlezie. W końcu Drzejek-bohater — pod którego podszywa czy też z którym się utożsamia stary wyjadacz, mistrz narracyjnej ceremonii — dopiero wprawia się w rzemiośle Szeherazady. Jest w tej przebierance nieco perwersji, bo przecie dylogia Czcibora-Piotrowskiego okazuje się prozą pedofilią podszytą. Ponieważ jednak obiektem pożądania jest tu nade wszystko dzieciństwo samego opowiadacza, to owa pedofilia ma charakter stosunkowo niegroźny. Nie dość, że gawędziarski, to jeszcze autoerotyczny i łatwo o domysł, że steruje tym wszystkim mechanizm kompensacyjny. Rzecz w tym, by opowiadając, zaprzeczyć własnej starości¹⁵⁵.

Mielibyśmy tu do czynienia ze swoistym ekshibicjonizmem autora. Zgodnie z tezami Michela Foucaulta, mówienie o seksie czyni człowieka „zwierzęciem wyznającym”¹⁵⁶. Czcibor-Piotrowski

¹⁵⁴ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Zagraj to jeszcze raz, Sam...*, s. 39.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. W: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Wstęp T. KOMENDANT. Warszawa 1995. „Począwszy od chrześcijańskiej pokuty — rzecz autor *Historii seksualności* — aż do naszych dni seks stanowi główną materię spowiedzi. Mówi się, że jest on czymś, co ukrywamy. A może na odwrót, jest czymś, co w całkiem szczególny sposób wyznajemy”. Ibidem, s. 60.

napisał tedy dość zmyślną powieść autobiograficzną¹⁵⁷, sprawiając sobie jedyną w swoim rodzaju wyprawę w przeszłość. Za cel tej wyjątkowej podróży sentymentalnej uznać więc by trzeba nie tyle potrzebę powrócenia do geograficznie określonego miejsca, ile do siebie sprzed lat. Józef Wittlin skonstatował niegdyś, że: „Słabość do owych miejsc na świecie, gdzie upłynęły nasze młode lata, jest tylko maskowaną miłością własną. Nie do Lwowa tęsknimy po latach rozłąki, lecz do samych siebie we Lwowie”¹⁵⁸. Do podobnych wniosków doszedł Marek Zaleski, którego zdaniem:

Dziś utracona wioska rodzinna została zinterioryzowana, boli nie utracone „wczoraj”, ale nieprzyjazne i obce dzisiaj [...]. Dziś nostalgia jest symptomem nieprzystosowania i jego kulturalnym znakiem, wygrywanym tak przez sztukę „wysoką”, jak i przez kulturę masową, zwłaszcza od czasu, gdy popularna stała się postać outsidera. Jednakże obraz bohatera nostalgicznego poza nią wykracza. Ja nostalgiczne to także ja bez siebie, ja w separacji z samym sobą, wydrażone i skazane na nieustanne

¹⁵⁷ Autobiografizm jest jedną z tych kategorii, które — podobnie jak intymność — wymykają się jednoznaczniemu zdefiniowaniu. Przychyłałabym się do ujmowania autobiografizmu w sposób, jaki czyni to Philippe Lejeune, który ujmuje go, jako: „»retrospektywną opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości«. Definicja ta dotyczy elementów należących do czterech różnych kategorii: 1. *Forma językowa*: a) opowieść, b) proza. 2. *Temat*: losy jednostki, dzieje osobowości. 3. *Sytuacja autora*: tożsamość autora (którego nazwisko odsyła do rzeczywistej osoby) z narratorem. 4. *Status narratora*: a) tożsamość narratora z głównym bohaterem, b) retrospektywna wizja opowiadania. Autobiografią jest każde dzieło, które spełnia łącznie warunki należące do owych czterech kategorii”. P. LEJEUNE: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. LABUDA. W: P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 22. Niemniej, współcześnie mamy świadomość „gatlukowego wymieszania i terminologicznej niekonkretności” autobiografizmu (zob. I. IWASIOŃ: *Intymność i rynek*. „Dekada Literacka” 2004, nr 3, s. 27), będącej konsekwencją „usylwicznienia” literatury (por. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA: *Miedzy integrystami a separatystami w autobiografii*. „Dekada Literacka” 2004, nr 3). Stąd autobiografia rozumiana bywa często jako „wszelkie formy wypowiedzi osobistej” (zob. *ibidem*).

¹⁵⁸ J. WITTLIN: *Mój Lwów*. W: IDEM: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 325.

studiowanie stanu pustki i bólu rozłączenia. Jednak nieodmien-
nie jest to ja, a nie miejsce, które dopiero jako obszar na mapie
doświadczenia zostaje zabarwione udręką ja w poszukiwaniu
samego siebie. [...] tęskni się nie tyle za miejscem utraconym,
ile za sobą dawnym w tym miejscu. Nostalgik [...] nie tęskni
za miejscem swej młodości, ale za swoją młodością, za swoim
dzieciństwem. Jego pragnienie kieruje się nie ku przedmiotowi,
który chce odzyskać, ale ku czasowi niemożliwemu do odzy-
skania¹⁵⁹.

Nie inaczej jest w przypadku narratora prozatorskiego cyklu
Czcibora-Piotrowskiego, który w *Strasznych dniach* mówi o tym
wprost:

i nagle [...] zobaczyłem siebie, kilkunastoletniego chłopca, ma-
szerującego edynburską ulicą w białym marynarskim mun-
durze, ucznia polskiej szkoły morskiej, na krótkiej przepustce
w Szkocji, i salutowałem spotkanym oficerom, i uśmiechałem się
do dziewczyn, a później w Domu Marynarza zajądałem po raz
pierwszy w życiu pieczeń z królika z ziemniakami.

SD, s. 27

Drzejek nie kontempluje, wywoływanych przez rozłąkę, pustki
i bólu. Jest tak, jakby świat wyobraźni erotycznej łagodził zmiany,
będące konsekwencją wojny. To — jak chce autor *Przygody Drugiej
Awangardy* — „świat kolekcjonera”, który samowolnie i kapryśnie
dokonuje selekcji zdarzeń. Ceną, jaką za możliwość dokonania
wyboru subiektywnego i „wygodnego” ponosi opowiadający ową
historię sprzed lat, jest zrezygnowanie z prawdomówności i —
w pewnej mierze — podjęcie ryzyka popadnięcia w groteskę¹⁶⁰.
Rekonstruowanie przeszłości nie jest tożsame z przeszłością, bo-
wiem „pamięć jest zawsze fragmentaryczna, stronnicza i skłonna
do cenzurowania niewygodnych dla nas faktów, czyli do amne-

¹⁵⁹ M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze
współczesnej*. Warszawa 1996, s. 16—17.

¹⁶⁰ Por. ibidem, s. 24.

zji”¹⁶¹. W przypadku bohatera *Rzeczy nienasyconych* oraz *Cudu w Es-fahanie* owa amnezja jest łatwo wytłumaczalna: potrzeba wyparcia wojennej traumy oraz zanegowanie własnej starości. Wszak o sposobie przedstawiania przeszłości — co oczywiste — przesądza cel rekonstrukcji i reinterpretacji tego, co było¹⁶². Byłoby tu, naturalnie, widoczne przeciwieństwo pragnienia powtórzenia, o którym pisał Freud — jako źródle przyjemności — w rozprawie zatytułowanej *Poza zasadą przyjemności*¹⁶³.

Przeszłość zapisana w pamięci nigdy nie powraca w sposób prosty i „przezroczysty”. W przypomnieniu zawsze zyskuje dwuznaczny status ontologiczny i trudno z niego wnieść o mimetyczności pamięciowego przedstawienia wobec swego obiektu. Jak pisze Eugenio Donato, odwołując się do metafory pamięci jako archeologii świadomości, owa przeszłość „pogrzebana i zrujnowana” jest „studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszynerii językowych przedstawień (*representations*)”. Donato zwraca uwagę, że natura zdarzeń i realiów pogrzebanych w pamięci o przeszłości

¹⁶¹ Ibidem, s. 7. Zdaniem Zaleskiego, fakty pozornie błahie i nieistotne z punktu widzenia historyka w obróbce pisarskiej nabierają znamion rzeczywistości. „Mityzacji ulega — co nie mniej ważne — sama czynność wspomniania, zmieniając się w rytuał ocalenia od zapomnienia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości. Powracający w przeszłość, która zawsze istnieje niejednoznacznie i pod niejasną postacią, przypomina mitycznego bohatera: podejmuje wyprawę w głąb labiryntu, za jedyne wsparcie mając wątplą i niepewną nić pamięci. [...] esencją zdarzenia mitycznego jest powtórzenie, każdy więc powrót w przeszłość jest ponowioną próbą mityzacji. Z kolei opowieść ta jest często opowieścią o daremności zabiegu powtórzenia i jego niepowodzeniu [...] Przeszłość w naszych wspomnieniach jest czymś bardzo osobistym a jednocześnie istnieje poza nami. Jest odległym depozytem, na podobieństwo rzeczy, która jakkolwiek stanowi naszą własność, znajduje się w oddalonym, choć — zdawałoby się — bezpiecznym miejscu. Obraz odzyskiwanych wspomnień pozostaje najczęściej zapisem niespełnienia”. Ibidem, s. 31–32.

¹⁶² Por. ibidem, s. 9.

¹⁶³ Zob. Z. FREUD: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. PROKOPIUK. Przedmowę napisał, wyd. przejrzał i przypisami opatrzył Z.W. DUDEK. Warszawa 2005. Por. też uwagi na ten temat Marka ZALESKIEGO w książce *Formy pamięci...*, s. 28.

różni się od natury ich późniejszych przedstawień, na przykład ich literackich rekonstrukcji¹⁶⁴.

Pisarz wprawdzie zaznacza: „Płynąłem pod prąd nieubłaganego czasu w ledwie pamiętaną przeszłość. I nagle wróciło to, co działo się blisko sześćdziesiąt lat temu. Odnajdowałem siebie i bliskich, swoich i obcych, przypominałem sobie zdumienia i olśnienia, lęki i nadzieje dzieciństwa”¹⁶⁵. Ale jak zauważa Zaleski:

Wspominanie, przypominanie sobie jest aktem wyobraźni i procesem twórczym. Nostalgiczne rozpamiętywanie jest pracą pamięci i wyobraźni [...] Przedstawienie chce być doskonale tożsame z fragmentem przeszłości, neutralne i przezroczyste, eliminuje i unieważnia czas potrzebny do tego, aby się pojawiło, więcej — samo również pozbawione jest akcji. Nie rozwija się w czasie, dane jest niejako od razu w błysku pamięci. Przedstawienie jest zastygłym i znieruchomiałym obrazem, którego zastarte partie co najwyżej zapełnia wyobraźnia, lecz którego nie stwarza: wywołuje z zapomnienia, niczym fotograf wywołuje w ciemni fotografię¹⁶⁶.

W prozach Czciwora-Piotrowskiego obraz nie tyle przypomina „stop-klatkę”, ile jest raczej sekwencją obrazów. Użycie czasu teraźniejszego czyni go statycznym. Wolna narracja, wprowadzając w świat przedstawiony, wykracza poza sam opis¹⁶⁷. Powieści autora *Prośby o Annę* nie zostały pomyślane jako album ze zdjęciami, które przywołują zdeponowany w pamięci fragment rzeczywistości, osobę czy zdarzenie. Opowieść autobiograficzna ustępuje miejsca konwencji literackiej. Paul de Man pisał:

Zakładamy, że życie rodzi autobiografię, tak jak jakiś czyn rodzi skutek; czyż nie możemy przyjąć, jako równie uzasadnione-

¹⁶⁴ M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 36. Zob. też E. DONATO: *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Przeł. D. GOSTYŃSKA. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

¹⁶⁵ Notka zamieszczona na czwartej stronie okładki *Rzeczy nienasyconych...*

¹⁶⁶ M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 24.

¹⁶⁷ Por. ibidem, s. 47.

go, założenia, że przedsięwzięcie autobiograficzne może samo tworzyć życie, decydować o nim, i że wszystko, co autor czyni, podyktowane jest technicznymi wymogami portretowania samego siebie, a zatem że określają to — we wszystkich aspektach — możliwości obranego przezeń środka wypowiedzi? Przyjmujemy, że mamy tu do czynienia z *mimesis*, a przecież *mimesis* to tylko jeden z wielu trybów figuratywności; czy zatem odniesienie decyduje o figurze, czy też może odwrotnie: łudzenie odniesienia jest nie tyle korelatem struktury figury, inaczej mówiąc już nie jest wyraźnie i po prostu odniesieniem, lecz czymś bardziej pokrewnym fikcji, która jednak sama może do pewnego stopnia stwarzać odniesienia?¹⁶⁸

Narracja cyklu Czciwora-Piotrowskiego usnuta została wprawdzie na kanwie biografii, ale nie idzie o inwentaryzowanie nazw składających się na ówczesną mapę geograficzną, a o poszukiwanie siebie-dziecka, które — co znamienne dla nostalgika — oznacza poszukiwanie własnych na jej temat wyobrażeń i związanych z tym uczuć¹⁶⁹. Z drugiej strony, już dawno obalono mit dziecięcej niewinności. Stało się to najpierw za sprawą Freuda, później zaś zostało tragicznie potwierdzone przez dwudziestowieczne totalitaryzmy¹⁷⁰. „Obrzęd przejścia” związany z dojrzewaniem łączy się z „poczuciem bezpowrotnej utraty przestrzeni dzieciństwa”¹⁷¹. W przypadku Drzejka owo poczucie utraty zostaje zmarginalizowane i objawia się dopiero w momencie przymusowego wyjazdu: „zdałem sobie sprawę, że pozostawiam za sobą na zawsze nie tylko skromny grób matki [...], lecz także moje inne dzieciństwo” (RN, s. 243). Nostalgia nie wypływa z doświadczania dorastania, ale związana jest z pozostawieniem bliskich mu osób i zmianą miejsca zamieszkania. W konsekwencji nostalgia jest raczej swoistym „produktem ubocznym” tej opowieści, który, siłą rzeczy, zostaje

¹⁶⁸ P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 308.

¹⁶⁹ M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 19.

¹⁷⁰ Zob. B. KANIEWSKA: *O niewyrażalności doświadczenia dzieciństwa w młodej prozie*. W: *Literatura wobec niewyrażalnego...*, s. 176.

¹⁷¹ Ibidem, s. 177.

wygenerowany podczas poddawania się żywiołowi rozbuchanej wyobraźni, uciekania w marzenia senne i fantazmaty.

Cykl prozatorski Czcibora-Piotrowskiego układa się — dzięki spajającej i porządkującej go kategorii wykroczenia — w trójpoziomowy schemat komunikacyjny. W *Rzeczach nienasyconych* dziecięcy bohater przekracza granice płci; w *Cudzie w Esfahanie* pokonuje granice wstydu (kulturowo-obyczajowego, językowego, martyrologicznego), w *Strasznych dniach* pragnie przekroczyć granicę starości. Rekompensacyjna gra Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego o bezwstydne mówienie o własnej cielesności nie jest zatem taka niewinna, jak chciałby przekonać nas pisarz.

„Mój pierwszy raz /
Z twarzą Marilyn Monroe”^{*}
Autoerotyczne pisanie
Szkiców do obrazu batalistycznego
Adama Ubertowskiego

Zacytowana w tytule fraza z — uznawanej dziś za kultową — piosenki grupy Myslovitz wydaje się znakomitą wskazówką, zakreślającą erotyczny obszar twórczych penetracji. „[...] pisałem te wierszydła, bo mi baby brakowało i to jakby zamiast onanizowania się pojawiło” — przeczytamy w jednym z fragmentów *Antologii twórczości p. Cezarego K. Kędera*¹. Ale pisanie traktowane jako swoista rekompensata za brak erotycznego zaspokojenia nie wyczerpuje problemu. O onanizowaniu się — czynności noszącej znamiona samogwałtu, który przez wieki był uznawany za „grzech wymierzony przeciwko naturze”² — można bowiem

^{*} Myslovitz: *Z twarzą Marilyn Monroe* z płyty *Sun Machine* (1996; Sony Music Polska/Columbia). Tekst i muzyka: J. KUDERSKI, W. KUDERSKI, P. MYSZOR, W. POWAGA, A. ROJEK.

¹ C.K. KĘDER: *Antologia twórczości postnatalnej*. D.G.J.Ł.O.S.W. Bytom 1996, s. 154.

² Zob. M.P. MARKOWSKI: *Niewymienne ciało. Masturbacja i dylematy kultury nowożytnej*. W: T.W. LAQUEUR: *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*. Red.

mówić z co najmniej dwóch perspektyw. Wątek ten pojawia się jako niesfunkcjonalizowany opis seksualnego samozadowalania, będącego gestem obnażania (się) z intymności. Wystawianie na pokaz masturbacji jest bowiem odarciem jej z intymności, gdyż tzw. samotny seks jest aktem „popełnianym skrycie, w miejscu ściśle prywatnym, pozbawionym społecznej kontroli [...] Nie chodzi tu wcale o degradowanie przyjemności, tylko o to, że masturbacja, która dokonuje się w samotności, rozrywa ramy społecznej wspólnoty”³. Będąc zjawiskiem różnie postrzeganym, masturbacja bywa interpretowana jako walka z kliszami mężczyzny-*macho*, ale oznacza także głębsze poznanie siebie oraz autokreację. Orgazm utożsamiany też bywa z doświadczeniem religijnym. Zdaniem jednych jest samotnym doznawaniem przyjemności, według innych — jedynie mechanicznym zaspokajaniem seksualnych potrzeb⁴.

Przyjemność samotnego seksu — powiadał Thomas W. Laqueur — potencjalnie autarkiczna, dotyka wewnętrznego życia człowieka nowoczesnego w sposób, którego wciąż nie potrafimy zrozumieć. Jak żadna inna forma seksualności w naszej epoce, samotny seks pozostaje zawieszony między samopoznaniem a solipsyzmem, pragnieniem a ekscysem, prywatnością a samotnością, niewinnością a sumieniem⁵.

Być może właśnie z powodu kłopotów z jego dyskursywizacją jest bodaj najrzadszym rodzajem obrazowania erotyzmu, jakie odnajdujemy w polskiej prozie najnowszej. Najczęściej jest obecny choćby w takich opisach:

Odkryłam mechanizm wzbudzania łechtaczki, a z nim przyjemność przeżycia orgazmu. Onanizowałam się codziennie nad

nauk. A. BIELIK-ROBSON. Przedmowa M.P. MARKOWSKI. Przeł. M. KACZYŃSKI, A. LEŚNIAK, G. UZDAŃSKI, M. SOSNOWSKI. Kraków 2006, s. 10.

³ Ibidem.

⁴ Zob. T.W. LAQUEUR: *Samotny seks...*, s. 350.

⁵ Ibidem, s. 354—355.

ranem lub po powrocie ze szkoły, by osłabić napięcie po awanturach z nauczycielami⁶.

Zapiąłem rozporek, podciągnąłem spodnie. Udało się. Udało się nie poplamzić. Onanizowałem się, kucając jak nastoletni faun, któremu właśnie zaświtała myśl, że mógłby w razie czego wypróżnić się na więcej niż jeden sposób⁷.

Adwokat Barden po tamtym pamiętnym wieczorze [gdy chciał się kochać z żoną nago w świetle kryształowego żyrandola — A.N.] nieco przygaśł w swoich zapałach, choć nadal kochał swoją małżonkę miłością szczerą i głęboką i nie miał jej nic do wyrzucenia, a jednak sam nie wiedząc czemu, którejs nocy, gdy obudziło go chrapanie żony, leżącej obok niego jak kłoda, udał się do łazienki i zaczął się tam oddawać zgubnemu nałogowi onanii, powracając w ten sposób do smutnych czasów swej gimnazjalnej młodości⁸.

Przytoczone cytaty pozbawione zostały detalicznych szczegółów. O wiele śmielszy obrazek znajduje się w *Sierpniu* Brunona Schulza:

[Tłuja — A.N.] dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich dziecinnych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył, wyrывa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyty ze wszystkich bronchij i pischczalek tej pół zwierzęcej, pół boskiej piersi. Bodiaki, spalone słońcem, krzyczą, łopuchy puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem, a kretynka, ochrypła od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością

⁶ B. ROSIEK: *Kokaina*. Warszawa 2002, s. 17.

⁷ A. GOŹDZIKOWSKI: *Modelina. Romans z gwiazdką*. Warszawa 2003, s. 7—8.

⁸ S. CHWIN: *Dolina Radości*. [B.r.w; b.m.w], s. 87—88. W dalszej części czytamy: „Na dodatek panu Berdenowi w chwilach poobiedniej drzemki zaczęły się śnić zdrowe, piękne i młode kobiety w czerwonych gorsetach, błyskające zębami w wybuchach beczelnego śmiechu, które — myślał o tym z przerażeniem — rozbiierały go do naga, siadały mu na karku, ścisnęły szyję gołymi udami, a potem jeździły na nim jak na ogierze ze szpicrutą w dłoni”. Ibidem, s. 88.

w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zachęcany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności⁹.

S@motność w Sieci Janusza L. Wiśniewskiego (2001), *Trzy razy* Dariusza Bitnera (1995), *Sandacz w bursztynie* Piotra Cegiełki (2005), tzw. proza więzienna: *Mury Hebronu* Andrzeja Stasiuka (1996), *Kuracja* Jacka Głębskiego (1998) czy *Seks, zbrodnia i kara* lub, wydana wcześniej pod pseudonimem Jerzego Trębickiego (wznowiona w 2006 roku już pod właściwym nazwiskiem), *Zbrodnia i...* Jerzego Nasierowskiego — to tylko nieliczne przykłady potwierdzające obecność wątku onanistycznego w polskiej literaturze publikowanej po 1989 roku¹⁰. Sięganie po ten rodzaj ekspresji erotycznej niektórzy badacze byliby zapewne skłonni wiązać z tendencją banalistyczną (w myśl zwodniczej zasady: „banalizm jest dobry na wszystko!”¹¹). W jednym z fragmentów *Szkiców do obrazu batalistycznego* Adama Ubertowskiego¹² — które posłużą jako egzemplifikacja zaznaczonej w tytule niniejszego rozdziału problematyki — czytamy:

[...] powiedz mi przynajmniej... o czym to jest, o nas, odparłem,
[...] jak to... o nas, zapytał po chwili, zwyczajnie... o tobie... o jot...
o mnie, zagryzł wargi, i... jak ty o tym piszesz [...] tak jak jest...

⁹ B. SCHULZ: *Sierpień*. W: IDEM: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. JARZĘBSKI. Wrocław 1989, s. 8. Podobnie u Hłaski czy Zegadłowicza.

¹⁰ Do tego spisu należałoby — co aż nazbyt oczywiste — dopisać prozy gejowskie i lesbijskie. Osobną kwestią byłaby tzw. proza kobieca, w której uwidacznia się brak samotności, pojmowanej jako bycie sam na sam ze swoim pożądaniem. Mężczyzna jest traktowany jako produkt jednorazowego użytku. Łączyć to należy z podszyciem ideologią owej prozy les.

¹¹ D. NOWACKI: *Banalizm jest dobry na wszystko!* „FA-art” 1998, nr 1—2, s. 11—14. Por. kolejny rozdział niniejszej publikacji dotyczący *Antologii twórczości p. Ceza-rego K. Kędera*.

¹² A. UBERTOWSKI: *Szkice do obrazu batalistycznego*. Wstęp. T. KOMENDANT. Warszawa 1998 (SOB). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie podaję numer strony, na której dany cytat się mieści. *Szkice...* są drugą książką w dorobku autora. Warto jednak w tym miejscu wspomnieć, że tekst ten powstał jako pierwszy, jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych.

nie zmyślam ani słowa [...] nie wiem, czy to będzie dobre, powiedział nagle, dlaczego, zapytałem, wydał wargi, piszesz o nas tak po prostu... kropka w kropkę, skinałem głową, a coś w tym może być ciekawego.

SOB, s. 144

Podobnie jednak jak w przypadku *Antologii twórczości* p. Kędera, tak i tu podrzucony mimochodem trop interpretacyjny jest zwodniczy.

Można jednak mówić o — o wiele ciekawszym, jak sądzę, z perspektywy badawczej — autoerotyzmie twórczym, rozumianym — najprościej rzecz ujmując — jako pisanie w celu samozadowolenia, dostarczenia sobie rozkoszy, jakiej nie sposób doznać podczas intymnego zbliżenia z Drugim czy rekompensowania sobie braków na innych przestrzeniach aktywności. Jak powiadał Laqueur, masturbacja

[...] jest tą częścią ludzkiego życia seksualnego, w której potencjalnie nieograniczona przyjemność spotyka się ze społecznym zakazem, [...] gdzie fantazja ucisza, choćby na krótką chwilę, zasadę rzeczywistości; i gdzie autonomiczna jaźń ucieka z jałowej erotycznej teraźniejszości w wytworzony przez własną wyobraźnię świat przepychu i rozkoszy. Onanizm oscyluje między nędzą a spełnieniem¹³.

Przykładem figury autoerotyzmu są *Szkice do obrazu batalistycznego* Ubertowskiego, które z jednej strony można odczytywać jako opowieść o niemożności inicjacji w czasach „zwulgaryzowania” rytuałów, z drugiej zaś — jako „poetyckie studium pożądania, które — z konieczności niespełnione — nie pozwala na ukonstytuowanie »pełnego«, dorosłego »ja«”¹⁴. Wśród komentatorów ówczesnego życia literackiego znaleźli się i tacy, którzy — ze względu na „zieloną” serię wydawniczą „Twórczości”, w jakiej pojawiły się *Szki-*

¹³ T.W. LAQUEUR: *Samotny seks...*, s. 1.

¹⁴ K. UNIEŁOWSKI: *Stracone zachody pożądania*. W: IDEM: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002, s. 178.

ce...¹⁵ — umieszczali ją obok dzieł takich debiutantów z lat siedemdziesiątych, jak Jan Drzeżdżon, Donat Kirsch, Józef Łoziński, Marek Słyk czy Ryszard Schubert, i interpretowali w kontekście „rewolucji artystycznej”. Dość przywołać Krzysztofa Uniłowskiego, który wyzłościwiając się na marginesach omawianej tu prozy, powiedział, że męki dojrzewania są zbyt błahym powodem, by uruchamiać teorie Barthes’a czy Foucaulta. Słowem, krytyk formułował pod adresem autora *Podróży do ostatniej strony* „klasyczny” zarzut przerostu formy nad treścią, konstatując, iż *Szkice...* — podobnie jak inne książki spod znaku „rewolucji artystycznej” — starają się ukryć rozprawianie o trywialnym problemie za pomocą „formalnych niezwykłości”¹⁶. Nie wydaje mi się, by tak było do końca. Prozę tę chcę bowiem czytać nie tylko jako autoterapeutyczne tematyzowanie kłopotów z męskim dojrzewaniem czy łączyć ją z przełamywaniem tabu, otwartością na opisywanie swojej cielesności lub też z coraz większą chęcią „wpisywania” się współczesnych prozaików w jeden z dominujących dziś w literaturoznawstwie nurtów — w nurt intymistyczny. W moim odczuciu, problemem nadrzędnym, z jakim stara się poradzić sobie pisarz, jest próba wypowiedzenia tego, co (przynajmniej pozornie) niewypowiadalne. Stąd choćby posłużenie się konwencją oniryczną, dzięki której można pokazać tożsamościowe rozmycie czy nieustanne przenikanie się (lub też nakładanie się na siebie, mieszanie) literackości z realnością, powodujące zatarcie granicy między tym, co fikcyjne, a tym, co rzeczywiste, tym, co wyobraźniowe i „podrzucone” przez klisze kulturowe, a tym, co jednostkowo doświadczalne. Ubertowski zdaje się czerpać (choć jedynie w pewnym zakresie) z hermeneutyki Paula Ricoeura, którego zdaniem

¹⁵ *Szkice...* były tomem zamykającym cykl publikacji spod znaku Nowej Prozy Polskiej, sygnowanej przez Henryka Berezę. Książki, które pojawiły się w tej serii, nie wydają się jednak spójnym projektem „programotwórczym”. Są to jednak pisarze, którzy zdają się zakorzenieni w poetyce modernistycznej. Zdaniem Uniłowskiego, „proza »rewolucji artystycznej« to po prostu proza modernizmu”. K. UNIŁOWSKI: *Chłopcy i dziewczęta znikąd? W: IDEM: Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 27.

¹⁶ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Stracone zachody pożądania...*, s. 180.

Istnieje wielka różnica między życiem a fikcją. Życie jest przeżywane, a narracje są opowiadane. Ta różnica pozostaje nieprzekraczalna, lecz można ją częściowo znieść dzięki naszej zdolności odnoszenia do siebie plotów, które czerpiemy z naszej kultury i wypróbowywania różnych ról, przyjmowanych przez naszych ulubionych bohaterów opowieści, które są nam bliższe¹⁷.

Narracja nie miałaby przeto szans zaistnieć, gdyby nie zapośredniczenie w kodzie kulturowym, dzięki któremu „następstwo zdarzeń staje się jednością i całością znaczącą, ale wtórną, porównywalną z fikcją literacką”¹⁸. Tym można by tłumaczyć wplecenie w tkanę narracyjną (spastiszowanych) opowieści o Odyseuszu czy Guliwerze. Z tego też powodu mamy tu wpisanie narracyjnej repetycji w swoisty rytuał nocnego snucia marynarskich opowieści przy ognisku¹⁹. Oparcie konceptu twórczego *Szkieł... na metaforycznej „przechodniości”* (morza, erotyki i pisania) świadczyć może o czymś zupełnie odwrotnym — o całkowitym zatarciu granicy między tym, co mieści się w porządku fikcyjnym, a tym, co pochodzi z płaszczyzny realistycznej.

Istnienie „rewolucji artystycznej” kilkakrotnie zostawało — podobnie jak dykcja banalistyczna — podawane w wątpliwość²⁰. Wie-

¹⁷ P. RICOEUR: *Narrative and Interpretation*. London—New York 1991, s. 32. Cyt. za: K. ROSNER: *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji*. W: EADEM: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 132.

¹⁸ B. GUTKOWSKA: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 15.

¹⁹ Zob. K. UNIEŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”. O dwóch powieściach współczesnych*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1—2, s. 245.

²⁰ Wśród pisarzy najczęściej wymienianych jako reprezentantci „rewolucji artystycznej” znaleźli się Janusz Anderman (*Zabawa w głuchy telefon; Gra na zwłokę*), Dariusz Bitner (*Ptak, Cyt, Owszem, Kfazimodo, Ciąg dalszy*), Jan Drzeżdżon (*Oczy diabła, Tajemnica bursztynowej szkatułki, Okrucieństwo czasu, Wieczność i miłość, Leśna Dąbrowa, Karamoro, Twarz Boga, Twarz łodowca*), Donat Kirsch (*Liście croatoan*), Julian Kornhauser (*Kilka chwil, Stręczyciel idei*), Józef Łosiński (*Chłopacka wysokość, Paroksyzm, Pantokrator, Martwa natura, Za zimny wiatr na moją wełnę, Apogeum*), Sławomir Łubiński (*Ballada o Januszkę, Profesjonaliści*), Andrzej Łuczeńczyk (*Przez puste ulice, Kiedy otwierają się drzwi, Gwiazdny księżę*), Andrzej Pastu-

lokrotnie i na różne sposoby polemizowano z Henrykiem Berezą, którego zdaniem świadectwem zaistnienia owej rewolucji stało się to, że

[...] martwe piękno normy zastępuje się [...] żywym pięknem tworzenia w języku. Wszystkie przemiany formalne w prozie [likwidacja fabuły, jej rozkwit, zanik akcji, jej wybujałość, przemiany form podawczych, wielogłosowość narracyjna] są pochodną zmiany stosunku do języka, któremu przywraca się prawo do życia, który w jego formach takich, w jakich życie przetrwało, wprowadza się triumfalnie na powrót do literatury²¹.

Wymienionych pisarzy z Ubertowskim łączy specyficzne wykorzystywanie tkanki językowej. Wszyscy oni odrzucali konwencjonalną logikę na rzecz dyskursu onirycznego (Drzeżdżon), „logiki wewnętrznego myślenia” (Kirsch) czy obnażania „dzikości” warstwy lingwistycznej (Łoziński) lub zapisywania języka Nieliterackiego (Schubert)²². Najkrócej rzecz ujmując, szło o „przywracanie językowej wolności”²³. Kłopot w tym, jak słusznie zauważył Jan Błoński, że trudno zabawę językiem (czy też sposobami mówienia, chwytami narracyjnymi) określić jako rewolucję artystyczną

szek (Łowca gołębi, Zgubiłeś mnie w śniegu, Dobranoc), Ryszard Schubert (Trenta tre, Panna Lilianka), Marek Stryk (W barszczu przygód, Gra o supermózg, W rosole powiktań, W krupniku rozstrzygnięć), Marek Sołtysik (Domiar złego, Sztuczne ruiny, Białe okno, Fanty, Kukła. Pakiet Pandory, Gwałt. Horror moralny, Moloch) oraz Adam Zagajewski (Ciepło, zimno, Cienka kreska). Zob. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 50. Por. też m.in.: D. KIRSCH: *Elaborat — debiuty lat siedemdziesiątych*. „Twórczość” 1981, nr 9; polemika zorganizowana na łamach „Literatury” (1987, nr 5–12) pod hasłem *Młoda proza — dezercja warty*; dyskusja redakcyjna „Miesięcznika Literackiego” (1987, nr 2–3), zatytułowana *Rewolucja literacka czy zmiana pokoleń? Wokół młodej prozy*. Forum dyskusyjne. „Nowy Wyrz” 1979, nr 1; Z. BAUER: *Dekada*. Warszawa 1986; J. GALANT: *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*. Poznań 1998; B. WRÓBLEWSKI: *Wydzieńczenie i kompleksy. O młodej literaturze polskiej lat 1975–1980*. Lublin 1985.

²¹ H. BEREZA: *Bieg rzeczy. Szkice literackie*. Warszawa 1982, s. 14.

²² Zob. ibidem, s. 15.

²³ Ibidem.

w prozie, skoro sprowadza się ona do zniesienia hierarchii i „dowolnych zniekształceń”²⁴.

Głównym celem działań bohaterów próz Łubińskiego, Komolki czy Kornhausera była próba — niemożliwego w realizacji — odnalezienia tego, co pierwsze (w sensie chronologicznym lub hierarchicznym), a więc dzieciństwa, poczucia grupowej przynależności. W związku z tym stawali się oni wędrowcami, dla których poczucie wyobcowania było stanem naturalnym, z jakim starali się pogodzić (za pomocą ciągłych zmian ideologii, stylów bycia, języków)²⁵.

Bohaterowie *Szkiców do obrazu batalistycznego* nie tyle przyzwiedzają i odrzucają rozmaite sposoby mówienia, by poszukiwać własnej tożsamości w nieautentycznym życiu publicznym, przypominającym sieć uzależnień i przymusowego wyobcowania, ile starają się odnaleźć siebie w gąszczu stereotypów i obcej mowy. Punkty wyjścia konceptów twórczych Drzeżdżona czy Łozińskiego oraz Ubertowskiego różnią się między sobą. Sposób, w jaki prozaicy należący do tzw. stajni Berezy pokazują poszukiwanie „prawdziwości”, konotował skłonności do penetrowania sfer intymnych, „samoswoiskich”. Tym należy tłumaczyć uciekanie się do badania somatyczności i opisywanie cielesności widoczne także w *Szkicach do obrazu batalistycznego*²⁶.

Ubertowski zdaje się bliższy pisarzom reprezentującym odmianę kreacyjną, w których wykładni przeświadczenie o sztuczności stwarzanego ze słów świata rekompensuje wiara w autentyczność samego aktu kreacji. W myśl romantyczno-modernistycznych przekonań proces twórczy był postrzegany jako — dający możliwość obnażenia prawd ontologicznych — „najwyższy przejaw życia duchowego jednostki”. Łącząc bowiem modernistyczne przeświadczenie o sztuce jako „wartości pierwszej” z postmodernistycznymi teoriami głoszącymi, że wszystko zostało już powiedziane/napisa-

²⁴ Zob. J. BŁOŃSKI: *Dwie groteski i pół...* „Literatura” 1987, nr 5, s. 15.

²⁵ Zob. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji...*, s. 55.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 57.

ne, stworzyli mitologię sztuki, zgodnie z którą świat jest tym, co da się o nim napisać²⁷. Stąd:

[...] orgia wyzwolonej wyobraźni, feeria pisarskiej swobody, antologia chwytów literackich, służących powoływaniu bytów do istnienia: pisarze wkraczali do swoich powieści jako realni ludzie [...], nakładali kolejne maski, mnożyli narratorów, a zarazem wszystkich pozbawiali wiarygodności, odwoływali się do dziesiątków innych dzieł, podważając związki swoich tekstów z czymkolwiek poza literaturą. W efekcie tych wszystkich działań stała się rzecz paradoksalna: oto proza ostentacyjnie podkreślająca własną literackość, bezustannie zaznaczająca własną niezależność względem rzeczywistości, dumnie i rozpaczliwie akcentująca sztuczność stwarzanych przez siebie światów, osiągnęła wolność — to znaczy znalazła się w społecznej próżni. Uznano ją, po większej mierze zgodnie z życzeniami pisarzy, za obszar zabawowy, niepoważny, ludyczny, jednym słowem: za Tylko Literaturę²⁸.

W moim odczuciu jednak, autora *Podróży do ostatniej strony* trudno byłoby zaliczyć w poczet tych prozaików, którzy zachęcali do postrzegania swych dzieł jedynie w kategoriach zabawy²⁹. Wprawdzie *Szkice...* kuszą — podobnie jak powieści Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego czy *Antologia...* Kędera — możliwością czytania ich przez pryzmat autobiograficzny i autotematyczny, wszak i tu mamy do czynienia ze strategią pisarską, którą można interpretować jako swoistą grę masek. Taki tryb lektury przyjął — za Tadeuszem Komendantem — Mirosław Lalak. Krytyk, recenzując *Szkice...* na łamach „Nowych Książek”, konstatował: „[...] autobiograficznego pięť-

²⁷ Zob. ibidem, s. 58—59.

²⁸ Ibidem, s. 59.

²⁹ W ten sposób część recenzentów postrzegała publiczny debiut — *Podróż do ostatniej strony*. Nowacki miał rację, pisząc, że książka ta „przeszła właściwie bez żadnego echa” (D. NOWACKI: Wyzwanie. „Twórczość” 1998, nr 12, s. 112). Dość wspomnieć recenzje Krzysztofa UNIŁOWSKIEGO („FA-art” 1995, nr 2, s. 49—52) czy Łukasza TOMCZYKA (Ahoj, przygodo! „Nowy Nurt” 1995, nr 13, s. 7) lub notkę, zamieszczoną w *Parnasie bis*. Napomknął o niej także recenzujący *Szkice...* Mirosław LALAK (Światy możliwe. „Nowe Książki” 1999, nr 2, s. 22).

na dziennikowej datacji uchylić się całkiem nie daje, bo konwencja i taki sens jej sugeruje. Autobiograficzny trop pozwala w lekturze na niezbyt wiele, choć — z innej strony patrząc — umożliwia rozpoznanie, którym — nie ma wyjścia! — trzeba się zadowolić³⁰.

Ale konwencja dziennikowa nie musi przecież pociągać za sobą konieczności obnażania się (rozumianego jako „wyzwężenie” tzw. prawdziwych odczuć) prozaika. Może być jedynie czysto literacką „przebieranką” i zabawą paradygmatem intymistycznym, który niewiele musi mieć wspólnego choćby z „paktem” Philippe Lejeune’a³¹. Nie bez racji Dariusz Nowacki twierdził, iż „banalna to myśl, że każdy pisarz — bez względu na to, o czym rozprawia — pisze o sobie, a nade wszystko sobą”³². Wspomniany autor *Paktu autobiograficznego* powiadał, że

Tożsamość indywidualna, zarówno w piśmiennictwie, jak i w życiu, tworzy się dzięki opowiadaniu, to nie znaczy to bynajmniej, że mieści się ona w świecie fikcji. Umieszczając ją w słowie pisanym prowadzę jedynie dalej ową kreację „tożsamości narracyjnej”, na której, jak mówi Paul Ricoeur, polega całe nasze życie. Oczywiście, próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznie stylizacji lub uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. Posługuję się regułami opowiadania, mimo to pozostając wierny mojej prawdzie³³.

³⁰ M. LALAK: *Światy możliwe...*, s. 22—23. Trop autobiograficzny pozwala — jak stwierdza recenzent — na niewiele, ponieważ tekst wolny jest od jakichkolwiek ścisłych lokalizacji przestrzenno-czasowych (zob. ibidem, s. 23). Moim zdaniem, ów brak dość prosto się tłumaczy. Pisarzowi szło, najkrócej rzecz ujmując, o zuniwersalizowanie opowiadanej historii.

³¹ P. LEJEUNE: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. LABUDA. W: P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Przeł. W. GRAJEWSKI, S. JAWORSKI, A. LABUDA, R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001. Zob. przypis 164 (s. 112) w rozdziale niniejszej pracy dotyczący Czcibora-Piotrowskiego.

³² D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 132.

³³ P. LEJEUNE: *Czy można zdefiniować autobiografię?* Przeł. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. W: P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 5.

Przypomnijmy w tym miejscu jeszcze Michała Głowińskiego, którego zdaniem

Problem, jak powstaje powieść, jak się ją pisze, ogólnie: jaka jest pisarska kuchnia, z której wychodzą ukończone dzieła, zawsze interesował publiczność literacką. Praca pisarza dla niej nie jest bowiem zwykłą pracą, zawsze otacza ją pewna aura tajemniczości i niezwykłości. Jego gabinet jest miejscem, do którego chętnie się zagląda, tak jak dawniej chętnie się zaglądało do pracowni alchemików³⁴.

Andrzej Turczyński był przekonany, że „[...] nikt nie pisze do samego siebie ani dla siebie, nie pisze się też po to tylko, żeby pisać, lecz aby dać czemuś świadectwo lub wyraz”³⁵. Z kolei autor *Wielkiego Wczoraj* ironizował na marginesie *Szkiców do obrazu batalistycznego*, że „gdy nie wiadomo, o co chodzi, to zapewne chodzi o autora. Gdy brakuje hipotez interpretacyjnych [a tak przecież częstokroć bywało — do czego przyznawali się sami recenzenci — przy komentowaniu omawianej tu książki — A.N.], ostatnią deską ratunku pozostaje autobiografizm jako hipoteza konieczna”³⁶.

Niemniej — jeśli już mówić o tego typu lekturze — to z kilkoma zastrzeżeniami. Ryszard Nycz problem istnienia form autobiograficznych ujmował w sposób następujący:

Można by zatem zaryzykować ogólną hipotezę, że z punktu widzenia sposobów ujawniania „piętna osobowego” literaturę

³⁴ M. GŁOWIŃSKI: *Powieść jako metodologia powieści*. W: IDEM: *Prace wybrane*. T. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 122.

³⁵ A. TURCZYŃSKI: *Deus est circulus, czyli rozważania o naturze przełamania się dnia z nocą spisane przez bpa Edessa Eneasza Aleksandryjczyka w wieczór poprzedzający zagładę miasta*. W: IDEM: *Znaki napowietrzne. Opowiadania z lat 1979—2003*. Koszalin 2005, s. 21.

³⁶ D. NOWACKI: *Wyzwanie...*, s. 111. Krytyk, polemizując z Komendantem, tropu autobiograficznego nie podjął. Stąd jednak tytuł recenzji Nowackiego, precyzyjnie nazywającego kłopot, jaki pojawił się przy omawianiu *Szkiców...*, które — godząc w lekturowe przyzwyczajenia — stały się wyzwaniem interpretacyjnym.

XX wieku charakteryzują dwie, po części komplementarne, po części przeciwstawne tendencje: jedna zmierza do fikcjonalizacji, a druga do empiryzacji głosu autorskiego. [...] Tak więc bezosobowy podmiot fikcjonalnej literatury okazuje się — oglądany od kulis artystycznego przedstawienia — podszyty osobową empirią, rezultatem obiektywizacji oraz uniwersalizacji egzystencjalnego doświadczenia piszącej jednostki. Widziany zaś w tej samej perspektywie empiryczny podmiot wypowiedzi autobiograficznej — odsłania z kolei rysy fikcyjne, czy może raczej cechy celowo budowanego konstruktu³⁷.

Podjęcie trudu lektury autobiograficznej wiązać by się musiało z tym, co Barbara Gutkowska nazwała „odczytywaniem śladów”. Badaczka konstatowała: „obecność autora jest traktowana jako ślad rzeczywistej, uwiarygodnionej paktem autobiograficznym i sygnowanej nazwiskiem konkretnej egzystencji”³⁸. Podejmując fenomenologiczną hermeneutykę egzystencjalną Paula Ricoeura, Gutkowska tropiła ślady podmiotu, który nigdy nie ujawnia się w sposób bezpośredni, lecz za pomocą sposobów „przejawiania się w świecie” (mówienia, działania, relacji interpersonalnych, przybieranych ról społecznych etc.). Za Ricoeurem autorka *Odczytywania śladów* postrzegała autonarrację jako „powrót do samego siebie, lecz w postaci przefiltrowanej odniesieniami do wszystkiego, co zewnętrzne i inne”³⁹. Wszystko to ma prowadzić do samorozumienia. „Samorozumienie jest interpretacją; samointerpretacja z kolei znajduje zapośredniczenie w opowieści, pośród innych znaków i symboli, które zapożyczają w równym stopniu z historii, co z filozofii”⁴⁰. W podobnym duchu tożsamość ujmował Anthony Giddens, który w centrum swych zainteresowań stawiał problem skłonności współcześnie żyjących jednostek do dezintegracji. Ciąg-

³⁷ R. NYCZ: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: IDEM: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001, s. 63 [podkr. — R.N.].

³⁸ B. GUTKOWSKA: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego biografizmu...*, s. 13.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ P. RICOEUR: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. CHEŁSTOWSKI. Naukowo oprac. i wstępem poprzedziła M. KOWALSKA. Warszawa 2003, s. 190.

ła konieczność samookreślenia się jest konsekwencją refleksyjnego projektu tożsamości⁴¹.

Daleka jestem od stwierdzenia, że *Szkice do obrazu batalistycznego* są takim samym rodzajem literackiego autobiografizmu, co *Gra z cieniem* Jerzego Andrzejewskiego czy *Polka* Manueli Gretkowskiej, bowiem nie są. W moim przekonaniu — powiązany z onanistycznym gestem — sposób „samowpisywania” się autora w tekst można jeszcze interpretować w kontekście teorii Ricoeura czy Giddensa i odczytywać jako kolejną literacką próbę diagnozowania (przy wykorzystaniu własnych doświadczeń) dezintegracji osobowości, mającej być jednocześnie próbą rekonstrukcji owej tożsamości.

Omawiana tu proza Ubertowskiego jest — na co zżymał się Uniłowski — odzwierciedleniem (czy też tekstowym wcieleniem) wpływu teorii Rolanda Barthes’a. *Szkice...* wypływają z „przyjemności” pisania, o której rozprawiał autor *Fragmentów dyskursu miłosnego*:

Tekst jest przedmiotem rozkoszy. Radość tekstu często jest tylko stylistyczna: istnieje coś takiego, jak szczęście wyrażania, i nie brak go ani u Sade’a, ani u Fouriera. Niekiedy jednak rozkosz Tekstu spełnia się w sposób głębszy [...]: kiedy tekst „literacki” (Księga) przenika do naszego życia, kiedy inne pisanie (pisanie Innego) zdolne jest pisać fragmenty naszej codzienności, krótko mówiąc — kiedy dochodzi do współ-istnienia [...] chodzi o to, aby mówić tym tekstem, a nie go spełniać, pozostawiając mu dystans cytatu, siłę wtargnięcia właściwą frapującemu słowu i prawdzie mowy; nasze codzienne życie samo staje się więc teatrem, który ma za dekorację nasze własne środowisko⁴².

Czyż można mówić o głębszym przenikaniu się tekstu literackiego i życia aniżeli w przypadku zazębiania się literatury i miłości (tej platonicznej i tej fizycznej)? Jest bowiem tak, jak przekonywał Barthes. Badacz konstatawał: „Tak więc scenę rozkoszy poprzedza i kształtuje scena pisania (*écriture*). Wszystko odbywa się pod dyk-

⁴¹ Zob. A. GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2002.

⁴² R. BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*. Przeł. R. LIS. Warszawa 1996, s. 9–10.

tando fantazmatu: to on prowadzi rękę⁴³. Rozkosz pisania można rozumieć nadto w sensie dosłownym, jako gest przynoszący ukojenie zdezintegrowanej podmiotowości.

Pamiętnik z okresu dojrzewania

Pisarz — przy próbie owego scalania rozbitej osobowości, połączonej z „rozkoszą” pisania — wykorzystał paradygmat dziennikowy. Proza ta składa się z trzech części zatytułowanych: *Szkice*, *Obraz* oraz *Batalia*. Z łatwością książkę autora *Rezydentów* można włączyć w poczet tekstów opartych na konstrukcji intymistycznej, zatem udającej, czy też „podrabiającej”, autentyczne zwierzenia⁴⁴.

⁴³ B. BARTHES: *Sade II*. W: IDEM: *Sade, Fourier, Loyola...*, s. 175.

⁴⁴ Krzysztof Uniłowski jest zdania, że omawiana tu proza Ubertowskiego jest raczej intymnością „zaprzeczoną”. Krytyk konstatował: „Ubertowski nie odnosi się do własnej traumy, ale snuje jej fantazmat, oparty na przepracowaniu, a właściwie przepisaniu już gotowych, emblematycznych przedstawień »traumatyzmu«, do którego należy choćby »pierwszy krok w chmurach«, ale również »bełkotliwość«, »nieczytelność« nowoczesnej literatury. Stąd pastisz. »Intymność« Ubertowskiego nie jest nieuchwytnym przedmiotem, lecz symulakiem. Najchętniej określiłbym ją mianem »zaprzeczonej«, jakkolwiek nie myślę tu wcale o jakimś antonimie, przeciwieństwie intymności. Chodzi mi o intymność jawną na sposób pornograficzny (»jego nagość była jedynie rozwiązłym gołostowiem« — czytamy w powieści), rozumianą jako własna kopia, związana z powtórzeniem, multiplikowaną i reprodukowaną na skalę masową. Wszak intymne — dla nowoczesnych: niedostępne i niezrozumiałe — przemawia współcześnie kodem kultury masowej”. K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 247. Moim jednak zdaniem, w przypadku intymności można mówić jedynie o intymności wtórnej, z racji tego, że została przetworzona na inny niż „wewnętrzny” kod — w literaturze na system znaków językowych. Takie podejście do problemu uprawniałoby dodatkowo istnienie (i tym samym mówienie o) kategorii intymności literackiej, gdyż mając do czynienia z fikcją, nie wierzymy w to, co nam się opowiada, ale też nie podajemy tego w wątpliwość. Wszak, jak zauważył Erazm Kuźma: „pisanie jest zawsze zdradą wnętrza, zdradą w tym sensie, że to, co uchodzi za prawdziwe wnętrze, zastępuje się sztucznym”. E. KUŹMA: *Od wyrazu do intymności*. W: *Intymność wyrażona*. Red. M. KISIEL, M. TRAMER. Kato-

Wskazuje na to już sama struktura stylistyczna. Pierwszą i trzecią część *Szkiców do obrazu batalistycznego* tworzą zapiski ułożone — podobnie jak w dzienniku — podług porządku chronologicznego. Opisywane tu zdarzenia datowane są między 20 sierpnia a 26 listopada, kiedy to z szuflady ginie zeszyt kogoś, kogo można by uznać za nadrzędnego narratora. Myliłby się jednak ten, kto podejrzewałby, że Ubertowski wykorzystał w sposób prostoduszny konwencję dziennikową. Proza ta nie kończy się — jak można by mniemać — wraz ze zniknięciem owego brulionu (w którym czynione były notatki), pomiędzy *Obrazem* a *Batalią* została zamieszczona zaś — odmienna w stylistyce — sekwencja, składająca się z kalejdoskopowego przeglądu „klasycznych” opowieści, kreujących ideał *macho* — silnego mężczyzny-sprytnego zdobywcy⁴⁵. Ponadto porządek kalendarza — jak zauważył Uniłowski — jest porządkiem umownym, albowiem „nie ma on związku ani z planem powieściowych wydarzeń, ani z płaszczyzną narracji. Każdy z kolei zapis tworzą wyraźnie wyróżnione zdania-akapity, niekoniecznie pozostające ze sobą w fabularnym związku”⁴⁶. Wpisanie

wice 2006, s. 11. W konsekwencji będziemy otrzymywali jedynie — naśladową tę prawdziwą — substytut intymności. Przynależność do literatury zwolni go niejako od orzekania o nim w kategoriach autentyczności lub sztuczności. Innymi słowy, to zawsze będzie pewna konstrukcja literacka. Tylko tyle i aż tyle. Por. A. NĘCKA: *Intymność — próba wyjaśnienia pojęcia*. W: EADEM: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006, s. 19—30.

⁴⁵ W części drugiej *Szkiców do obrazu batalistycznego* mamy siedem opowieści, między którymi została zatarta granica. Narratorzy poszczególnych historii — bazujących na tych samych schematach fabularnych — wymieniają się prawie niezauważalnie (głównie dzięki wykorzystaniu przerzutni owa „podmiana” głosu mówiącego możliwa jest nawet w obrębie jednego zdania czy frazy). Zob. K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 245. Zauważalna jest — co pozostaje nie bez znaczenia — kulturowa degradacja wzoru. Droga wiedzie od eposu, sagi, przez legendy, baśnie, na powieści przygodowej dla młodzieży skończywszy. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Stracone zachody pożądania...*, s. 178—179.

⁴⁶ K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 242. Uniłowski potwierdził konstatację Tadeusza Komendanta, które krytyk ów zawarł w poprzedzającym *Szkice... wstęp*. T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił*. W: A. UBERTOWSKI: *Szkice od obrazu batalistycznego...* Podobnego zdania był Mirosław Lalak. Zob. M. LALAK: *Światy możliwe...*

daty dziennej, redukującej fakty do zapisu, ma podkreślać tekstualny charakter notatek⁴⁷. Potwierdzenie tej tezy zostało zresztą wypowiedziane *explicit*: „to jest tylko zdanie: okrągłość dnia, jego przewidziana nieokreśloność, zaznaczona na wolno odwracanych kartkach kalendarza” (SOB, s. 109). Zabieg umieszczania — jak się o nich wyraził Lalak — „zapisów-opisów” ma przeto uwydatniać przekonanie co do tego, że „każdy tekst jest nie tylko nadbudowywany nad innymi tekstami, ale wręcz w nich się rodzi”⁴⁸.

Z tego też powodu nie da się również z całą pewnością określić osoby, która owe notatki zapisuje. Komentujący tę prozę krytycy postulowali istnienie trzech bohaterów: 1. — robiącego zapiski narratora, 2. — zredukowanego do „j.” (nazywanego też czasami „jotem”) czytelnika owych zapisków oraz 3. — marynarza, który bywa niejako głównym „dostarczycielem” opisywanych anegdotek. Narrator — jak słusznie zauważył Tadeusz Komendant — jest postacią najbardziej mgławicową, przypisującą sobie rolę autora zdarzeń i kogoś, kto ma niesamowity — wręcz magiczny — dar „uwieczniania”⁴⁹. Ów piszący notuje:

moje

przybycie do miasta nie zainteresowało chyba żadnego z ludzi, którzy czekali na mnie na dworcu, z którymi wymieniłem zaledwie kilka słów, łączących się w pojedyncze, sensownie integralne zdania, i tylko jeden z nich, ten który śledził ruch mojej ręki w chwili, gdy pisałem te słowa, zapytał, czy to ja rzeczywiście mam być głową tego organizmu i decydować będę o ruchach jego dłoni, palców, brzucha...

SOB, s. 21

J. (rozpoznawalny po okularach i wyciągniętym, czarnym swetrze) zwykle leży przykryty gazetą i czyta. Aktywność marynarza, który zdaje się nieustannie budzić u narratora fascynację dorosłością (kojarzoną z dojrzałością seksualną), koncentruje

⁴⁷ Zob. T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił...*, s. 9.

⁴⁸ M. LALAK: *Światy możliwe...*, s. 22.

⁴⁹ Zob. T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił...*, s. 11.

się na „zaliczaniu” kolejnych pańienek⁵⁰. Wybór marynarza jako bohatera opowieści nie jest przypadkowy. Stereotypowo łączy się go z rekompensującym brak zakorzenienia bajdurzeniem, snuciem mitycznych opowieści o niezliczonych pańienkach „wyhaczanych” w rozmaitych portach (wszak, jak powiada popularne powiedzenie: „za mundurem panny sznurem”...). „Znów jakieś świntuszenie” (SOB, s. 273) — stwierdzi z lekką irytacją w jednym z zapisków narrator. Ponadto zawód marynarza wiąże się z onanizmem, o który bardzo łatwo w warunkach morskich eskapad. Poza tym marynarz jest powszechnie uznawany za jeden ze wzorów *macho*.

Wielość bohaterów może być jednak pozorna. Uniłowski sugerował konwencję oniryczną, w której naturalne byłoby rozszczepienie na podmiot i postać ze snu. Tym tłumaczyć by można wprowadzanie trzeciej osoby gramatycznej, powodujące niejednokrotnie piętrzenie stylistycznych meandrów, wśród których trudno się zorientować co do tego, o kim mowa⁵¹. Jeśliby zatem trop oniryczny okazał się właściwy, można by przyjąć, że bohaterem Szkieł do obrazu *batalistycznego* jest jeden człowiek, występujący poniekąd w trzech odsłonach (potencjalnych wariantach) swego „ja”⁵². Potwierdzałoby to wykorzystanie formy dziennikowej, która

zapewnia autorowi ogromną swobodę tak w doborze tematów, jak i technik zapisu, może spełniać najrozmaitsze funkcje. Ze swej strony jest najdyskretniejszym powiernikiem i pozwala autorowi na szczerość niemożliwą w żadnej innej sytuacji rozmowy. Dziennik intymny może być więc miejscem, czy może sposobem, oczyszczającej spowiedzi [...]. Lechoń nazywał to „sprzątaniami piwnic podświadomości”⁵³.

⁵⁰ Zob. ibidem, s. 12.

⁵¹ K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”*..., s. 242.

⁵² Mirosław Lalak doszedł do podobnego stwierdzenia. Jego zdaniem, to „uособienie różnych sfer jednej świadomości”. M. LALAK: *Światy możliwe...*, s. 23.

⁵³ A. KOCHAŃCZYK: *Więc czemu nie powiedział — niech będzie ukryte*. O „Dzienniku” Jana Lechońa. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1996, s. 283.

Opowiadanie sobie o tym, co trapi, dręczy, powoduje frustracje, pomaga w procesie rekompensacyjnym. Jest rodzajem twórczego onanizmu. Chodziłoby o potrzebę skomunikowania się z samym sobą⁵⁴, o którą najprościej, jak się zdaje, podczas przelewania (połączonego z próbą porządkowania, hierarchizacji, wysłowienia i zrozumienia) myśli na papier. Zdzisław Łapiński powiadał, że „Dziennik, pojęty najsurowiej, możliwie bliski »rozmowie z samym sobą«, nasila deiktyczne cechy wypowiedzi do granic zrozumiałości. Zamiast tekstu zwartego otrzymujemy szereg słownych drogowskazów, w pełni jasnych tylko dla autora”⁵⁵. Taktykę swoistego zaciemniania sensu komunikatu, której konsekwencją jest owo piętrzenie stylistycznych meandrów, wiąże się z tym, co Aleksandra Okopień-Sławińska określiła jako „teatr mowy”⁵⁶. Kwestie związane z wyborem osobowej formy wypowiedzi, łączące się — najogólniej rzecz ujmując — z pokazywaniem opcji światopoglądowych, nie są, co oczywiste, przypadkowe. Zaznaczanie „osobowego piętna opo-

⁵⁴ Ubertowski miał się rozmaitych zawodów. Można więc założyć, że *Szkice...* zawierają rys autobiograficzny i autoterapeutyczny. Właśnie z tego powodu konieczność podejmowania różnych prac mogła rozpocząć proces decentralizacji osobowości. Możliwe też, że chodziło jedynie o wykorzystanie potencjału, który daje literatura — szanse wcielania się w różne osobowości.

⁵⁵ Z. ŁAPIŃSKI: „On Ja” czyli „Dziennik” Witolda Gombrowicza. W: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*. T. 2. Red. R. Nycz. Kraków 1999, s. 181–182. Łapiński zauważa jednak, że „wzgląd na siebie w dalszej przyszłości każe ów schemat mowy wypełnić treściami bardziej substancjalnymi. Pewne informacje, dotychczas zbędne, stają się wówczas nieodzowne. Najlepiej jeśli trafią tu one mimochodem, podobnie jak w realistycznym dialogu na scenie, gdy poszczególne kwestie dostarczają widzowi wiadomości, których z punktu widzenia rozmówców można było oszczędzić. Łączy się to zresztą z czymś istotniejszym, co za Diderotowskim »paradoksem o aktorze« można nazwać paradoksem o dzienniku: jest on zwykle tym bardziej żywy, naturalny, zdolny minionym chwilom narzucić pozór teraźniejszości, im bardziej odbiega od wymogów, jakie mu narzuca sytuacja wyjściowa i im dalszą drogę przebędzie od swojej formy oryginalnej do utworu skomponowanego na wzór dziennika”. Ibidem, s. 182.

⁵⁶ A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA: *Jak formy osobiste grają w teatrze mowy?* „Teksty” 1977, nr 5–6. Zob. EADEM: *O semantyce form osobowych*. „Roczniki Humanistyczne” 1976, T. 24, z. 1. Por. też J. JARZĘBSKI: *Co się zdarzyło w teatrze mowy?* W: *Autor, podmiot literacki, bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983.

wieści”, widoczne tak wyraziście w polskiej prozie lat siedemdziesiątych (znamiennie nade wszystko dla prozaików z kręgu Nowej Fali), pokazywane było głównie przez sięganie po „kontrapunkt »osób« w wypowiedzi”, bazujący na używaniu w obrębie jednego tekstu formy pierwszoosobowej i trzecioosobowej⁵⁷. Zabieg ten nie jest — rzecz jasna — nowofalowym wynalazkiem. Dość wspomnieć *Dzienniki* Witolda Gombrowicza, gdzie (w niektórych partiach) pisarz mówi o sobie „on” lub „Gombrowicz”, tłumacząc takie postępowanie w sposób następujący:

Gombrowicz już od dawna zauważył, że wielki styl nie tylko jest wielki, ale i nieustannie trąca cię pod żebro szepcząc: „uwaga, nie przegap, jestem wielki”. Wielki styl posiada własnego swego mistrza ceremonii, a także wykładowcę i komentatora. A zatem ten podział na głosy był uzasadniony samą strukturą stylu i mocno wsparty na rzeczywistości. Lecz poza tym — jakież to wzbogacenie móc mówić o sobie w pierwszej i w trzeciej osobie jednocześnie! Wszak ten, kto mówi o sobie per „ja”, musi z konieczności tyle niedopowiedzieć, o tyle sfałszować — a ten, kto by potraktował siebie per „on” i próbował opisać się z zewnątrz, też operowałby tylko częstką prawdy. Więc to przerzucanie się od „ja” do „Gombrowicz” mogło [stopniowo, w miarę „doskonalenia” i pogłębiania tej praktyki] doprowadzić do ciekawych rezultatów.

I pozwalało chwalić się i demaskować jednocześnie⁵⁸.

Ale — jak słusznie zauważył Jerzy Jarzębski — nie ma w tym żadnego *novum*. Długa tradycja pisania dzienników pokazuje, że owo narracyjne „on” wywodzi się z retoryki autoprezentacji. Ponadto za stosowaniem „kontrapunktu »osób« w wypowiedzi” kryje się proces psychologiczny, którego główną konsekwencją jest obiektywizacja „ja”⁵⁹. Zdaniem autora *Gry w Gombrowicza*, „teatr mowy”

⁵⁷ Zob. J. JARZĘBSKI: *Co się zdarzyło w teatrze mowy?...*, s. 217—218.

⁵⁸ W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1957—1961*. Paryż 1971, s. 135.

⁵⁹ Zob. J. JARZĘBSKI: *Co się zdarzyło w teatrze mowy?...*, s. 218—219. Por. też: J. BŁOŃSKI: „Dziennik”, czyli Gombrowicz dobrze utemperowany. W: IDEM: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994; M. CZERMIŃSKA: Au-

tego pisarza ma co najmniej trzy wymiary: lingwistyczny, literacki oraz filozoficzny. Jarzębski, opierając się na tezach Benveniste'a, konstatuje, że używanie zaimka „ja” (który „zwraca się ku osobie w jej tu i teraz”) wymusza konieczność wzięcia za niego odpowiedzialności⁶⁰.

Wypowiedziane tysiąc razy wyprodukuje tysiąc jednorazowych odmiennych odbitek tego samego podmiotu. Zdaniem teoretyków narracji z kolei — „ja” opowiadające w pierwszej osobie o wydarzeniach, w których bierze udział, rozkłada się w istocie na „podmiot opowiadania” i „podmiot przeżyć”, między którymi istnieje wyraźny dystans zależny od przyjętej konwencji narracyjnej. Na koniec filozoficzni mistrzowie Gombrowicza [Kant, Husserl — A.N.] mówią o reifikacji „ja”, które w akcji refleksji zwróci się ku samemu sobie.

Z każdego z tych trzech spostrzeżeń wynika w istocie ciążenie „ja” ku obiektywizacji: jako przedmiotu autorefleksji, jako „przedmiotu” literackiej opowieści w pierwszej osobie i [...] jako „podmiotu poprzedniego zdania”, które — wraz z projekcją wypowiadającego się „ja” — obiektywizuje się dla „podmiotu zdania bieżącego”⁶¹.

tobiografia jako wyzwanie (O „Dzienniku” Gombrowicza). „Teksty Drugie” 1994, nr 1; S. GĘBALA: „Dziennik” Gombrowicza — problemy autokreacji. „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 8; A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA: Jak formy osobiste grają w teatrze mowy?...; A. SULIKOWSKI: Egotyzm i egzotyzm. O „Dzienniku” Gombrowicza. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3; K. UNIEŁOWSKI: „Dziennik” Witolda Gombrowicza. Rozproszone „ja”. W: IDEM: Proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze. Katowice 1999. Zob. również m.in.: J. OLEJNICZAK: Dyskurs i autobiografia. (Wokół prozy Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego). W: Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku. Red. T. BUJNICKI. Katowice 1987; J. OLEJNICZAK: Witold Gombrowicz. W: Literatura emigracyjna 1939—1989. Red. M. PYTASZ. Katowice 1993; K. ADAMCZYK: Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński. Kraków 1994; Z. ŁAPIŃSKI: „On Ja” czyli „Dziennik” Witolda Gombrowicza...

⁶⁰ Zob. J. JARZĘBSKI: Co się zdarzyło w teatrze mowy?... s. 220. Por. E. BENVENISTE: Mowa a ludzkie doświadczenie. Przeł. K. FALICKA. W: Znak, styl, konwencja. Wybrał i wstępem opatrzył M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1977, s. 43—44.

⁶¹ J. JARZĘBSKI: Co się zdarzyło w teatrze mowy?... s. 220.

Nie sposób wyzwolić się z pułapki autorefleksji. Kłopot jednak w tym, że można projektować swoje „inne »ja«”, ale to wyklucza możliwość dowiedzenia się na swój temat czegoś „prawdziwego”. Receptą na „»brak granic« własnej jaźni” może być — jak chce Gombrowicz — „trwałe narracyjne rozdwojenie”⁶². Obiektywizacja pozwala na zobaczenie swojego „ja” z zewnątrz. W formie dziennikowych zapisków „przeszłe ja” zwraca się ku „»ja« odmiennemu” („ja przyszłemu”). Innymi słowy, mamy do czynienia z komunikacją samozwrotną, która wytwarza „idealnego” czytelnika⁶³.

Dziennik Gombrowiczowski — pisał Jarzębski — jest w istocie tekstem, w który wpisany został pewien model czytania, krytycznej egzegezy; fragmenty trzecioosobowe ujmują dziennikowe „ja” jako kreację, maskę ukrywającą motywy własnych posunięć, a zatem wprowadzają w te zapiski na powrót napięcie pomiędzy autorem, narratorem i bohaterem utworu, nie mówiąc już o wyodrębnieniu osobnej roli „autora-czytelnika”, którą odgrywa właśnie „narrator trzecioosobowy”⁶⁴.

Tak zwane rozwarstwienie narracyjne na „ja” i „on” podkreśla sztuczność i kreacyjność, a zatem literackość czynionych zapisków⁶⁵. Trudno mi się jednak zgodzić z autorem *Podglądania Gombrowicza*, który stwierdza, że „wyjście z »pułapki autorefleksji« prowadzi właśnie w literackość”. W moim odczuciu nie sposób uciec od owej literackości. Dziennik jest formą, a jak pouczał Gombrowicz, nie ma ucieczki przed formą, a zatem nie ma ucieczki

⁶² Zob. ibidem, s. 221.

⁶³ Zob. ibidem, s. 221–222. Zdaniem Łapińskiego, „Jedyny sposób na wypracowanie czegoś, co zastąpiłoby klasyczną tożsamość znaną z dawniejszych autobiografii i dzienników, to składanie, a następnie rozkładanie wizerunku własnej osobowości, tworzenie określonych jej wersji, a później kwestionowanie tych wersji z myślą o zapobieżeniu ostatecznym konkluzjom. Nie portret, lecz szereg portretów, nawzajem się przedrzeźniających, nie biografia, lecz krótkie serie biograficzne, często wchodzące ze sobą w kolizje”. Z. ŁAPIŃSKI: „On Ja” czyli „Dziennik” Witolda Gombrowicza..., s. 190.

⁶⁴ J. JARZĘBSKI: *Co się zdarzyło w teatrze mowy?...*, s. 222.

⁶⁵ Zob. ibidem.

przed „literackością”. Nie sposób też — jak mi się wydaje — uniknąć pułapki autorefleksyjności, zwłaszcza w tego typu zapiskach, jakie składają się w głównej mierze na dziennik. Rozbijanie „ja”, mnożenie „głosów mówiących” — będące poniekąd konsekwencją obiektywizacji psychiki narratora-bohatera — pociąga za sobą efekt myślenia o świadomości jako „mozaice tekstów”. Mamy więc ciążenie ku intymności oraz przeświadczenie co do „nieprzenikalności prezentowanych faktów”⁶⁶. Zdecentralizowanie podmiotu połączone z rozluźnieniem narracji powoduje konieczność zastosowania luźnej, nieciągłej budowy tekstu, czyli budowanie tkanki narracyjnej z krótkich, słabo ze sobą powiązanych scenek, co przynosi rezultat choćby w postaci „usylwicznienia” powieści⁶⁷.

Skutkiem pozbawienia integralności podmiotu jest niemożność pełnego opowiedzenia świata.

Literacka kreacja rzeczywistości jest swoistym nadużyciem. Narrator opisuje więc właśnie swoje nie-rozumienie [...], a zarazem demonstrowuje, jak ów świat jego samego ugniata, jemu samemu — poprzez konwencjonalizm języka, obyczaju, literackiej formy — dyktuje przyjęcie takiej lub innej, zmiennej na przestrzeni tekstu utworu, roli i perspektywy widzenia⁶⁸.

Nie inaczej jest w przypadku *Szkieł do obrazu batalistycznego*, w których — podobnie jak w *Dzienniku Gombrowicza* — dochodzi do rozbicia „ja”. W wyniku tego zabiegu zostaje zaznaczony podział na „ja” (piszący), „ty” (czytający) oraz „on” (działający)⁶⁹. Rozpisa-

⁶⁶ Por. ibidem, s. 229. Jarzębski zauważa tu paralele z prozami Andermana, Schuberta i Pluty.

⁶⁷ Por. ibidem, s. 230. Na temat zjawiska sylwiczności zob. R. NYCZ: *Współczesne sylwy wobec literackości*. W: *Studia o narracji*. Red. J. BŁOŃSKI, S. JAWORSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1982.

⁶⁸ J. JARZĘBSKI: *Co się zdarzyło w teatrze mowy?...*, s. 231 [podkr. — J.J.].

⁶⁹ Z podobnym „rozpisaniem” mamy do czynienia w *Dzienniku* autora *Ferdurke*. Zdzisław Łapiński powiadał, że w *Dzienniku Gombrowicza* „Kolejne etapy świadomości, aby mogły się skonkretyzować i stać przedmiotem oglądu, przybierają [...] nieuchronnie kształt literacki. Można tu wymienić metaforyczność języka i symbolikę zdarzeń, fabularną »sceniczność«, sytuującą lokalizację myśli

ny na trzy głosy narrator nie potrafi opowiedzieć o otaczającej go rzeczywistości inaczej niż za pośrednictwem innych (zapisanych wcześniej) podobnych historii. Wchodzi w rolę niedojrzałego młodzieńca, starającego się uporać z traumami przeszłości. Interpretację tę potwierdzałoby sięgnięcie po figurę morza odsyłającą — co oczywiste — do zamysłu nad przemijaniem i próby refleksji nad własnym życiem, powiązanych z potrzebą odnalezienia samego siebie. Problem z opowiedzeniem historii (nie tylko dotyczącej inicjacji erotycznej, ale historii jakiegokolwiek) Innym bierze się głównie z kłopotu opowiedzenia go samemu sobie. Stąd, jak sądzę, sięgnięcie do — poddanej zabiegowi pastiszu — formy tzw. pamiętnika z okresu dojrzewania. Czyżby zatem nadrzędnym powodem pisania stała się dla Ubertowskiego potrzeba autoterapii?

W prywatnym micie uniwersalizm?

Odpowiedź nie jest tak prosta, jak postulował autor *Ganic nowoczesności*, w którego odczuciu nie ma powodu zajmować się *Szkicami do obrazu batalistycznego* z powodu ich jednostkowości, nieuniwersalności. Krytyk konstatował:

Cóż mnie obchodzą kłopoty bohatera tej książki z męskością, cóż mnie obchodzą fantazmaty nastolatka, z których się wyrasta jak z trądziku młodzieńczego? Co autorowi się nie udało, to przydanie książce rysu uniwersalnego, uczynienie z niej diagnozy, która odnosiłaby się do nas wszystkich. Wręcz przeciwnie, można podejrzewać, że autor zaszyfrował w utworze jakieś osobiste doświadczenia, zaszyfrował tak, że są one nieczytelne dla nikogo

itp. Najważniejszy jednak użytek czyni Gombrowicz z trójdzielnej koncepcji indywiduum ludzkiego, jaką zakłada każda narracja w pierwszej osobie. W narracji takiej pisarz wyłania z siebie trzy swoje wersje: bohatera, o którym się mówi, narratora, który opowiada i »autora wewnętrznego«, który »dysponuje regułami«. Z. ŁAPIŃSKI: „On Ja” czyli „Dziennik” Witolda Gombrowicza..., s. 199—200.

oprócz jego samego. [...] Wyznam, że mnie akurat nic nie obchodzi nawet najbardziej traumatyczne doświadczenie autora, które mogło być źródłem utworu. [...] Jeśli utwór rzeczywiście miałby w pierwszej kolejności służyć autoterapii, to nic tu po mnie. I jeśli miałby być „pamiętnikiem z okresu dojrzewania” na prywatny użytek, to też nic tu po mnie⁷⁰.

Uniłowskiemu przeszkadzało uczynienie z pisania książki „sprawy osobistej, bardzo prywatnej. Jeśli nie swojej własnej, to swojego bohatera. A w najlepszym razie — każdego nastolatka”⁷¹. Trudno mi się zgodzić z tymi tezami (zresztą, w napisanym kilka lat później szkicu krytyk koryguje swoje myślenie na temat omawianej tu prozy i jasno stwierdza, że podjęcie hipotezy ukrytego autobiografizmu było tropem mylnym⁷²). O ile mogę przystać na stwierdzenie autora *Polskiej prozy innowacyjnej w perspektywie postmodernizmu*, że Ubertowski zbagatelizował problem pożądania, o tyle — w moim przekonaniu — nie sposób *Szkiców do obrazu batalistycznego od-*

⁷⁰ K. UNIŁOWSKI: *Stracone zachody pożądania...*, s. 179—180.

⁷¹ Ibidem, s. 180.

⁷² Zob. K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 246. Krytyk przyznaje, że „autor odwołał się do dość typowych udręk młodzieńczego erosa, związanych z nim pragnień, lęków” (ibidem, s. 247). Innego zdania był Tadeusz Komendant, który we wstępie do *Szkiców...* sugerował, że u podstaw zamysłu twórczego Ubertowskiego legło jakieś traumatyczne doznanie, które — nie będąc wprawdzie nigdzie przedstawione *explicite* — ewokuje sceny fizycznej przemocy. Krytyk pisał: „Obsesyjność pewnych obrazów pozwala przypuszczać, że mogło chodzić o »pierwszy krok w chmurach«, o brutalnie przerwane przez chuliganów zbliżenie erotyczne na plaży. Niewykluczone, że połało się tam więcej krwi, niż zwykle przy takich okazjach bywa — stąd fantazmatyczny obraz kastracji i równie fantazmatyczne obrazy przygotowań miasta do bitwy. Ale niewykluczone też, że była to (a taki obraz pojawia się na samym końcu książki) przedwczesna inicjacja seksualna dziecka, którą urządzili sobie dla zabawy dorośli”. T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił...*, s. 14. Możliwe, że owa przedwczesna inicjacja (nie w sensie dosłownym a raczej przenośnym) wiąże się z przeerotyzowaniem współczesnego życia, rozumianym jako wkraczanie podtekstu seksualnego we wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności. Dzieci, wychowywane w kulturze masowej, już od najwcześniejszych etapów stykają się nie tylko z kulturowymi mitami (wykształcającymi w nich wzorce typu *macho*), ale i ze swoistym przegadaniem (połączonym ze zdegradowaniem) seksualnym.

czytywać jedynie w kategoriach „prywatnej” rozgrywki z własną biografią. Podobne odczucia miał — polemizujący z podrzuconym we wstępie do omawianej tu prozy przez Komendanta tropem psychoanalitycznym⁷³ — Dariusz Nowacki.

Pytam więc — pisał autor *Wielkiego Wczoraj* — po cóż ten ogromny wysiłek tekstotwórczy, gdzie tu rozsądek? Być może ujawniam w tym miejscu prostackie rozumowanie, ale gęstość szyfru i rozmach samego szyfranta wskazywałyby raczej na chęć zatajenia niezliczonych sekretów Kriegsmarine... cała ta niesamowita enigma, by ukryć i do reszty utopić w słowach traumy wieku dziecięcego? Jakoś nie mogę w to uwierzyć⁷⁴.

Wbrew pozorom owo wpisanie narracji o niemożności inicjacji w poczet tradycji przez aluzyjne, spastiszowane przywołanie nośnych opowieści o Odysie, Guliwerze, Sindbadzie czy śpiących rycerzach świadczyć może o potrzebie podkreślenia z jednej strony wspólnotowego doświadczenia, z drugiej zaś — niemożności uwolnienia się od sztucznie narzucanych przez kulturę wzorców, których konsekwencją często bywa trauma. I tu rację ma Uniłowski, powiadając, że widoczne już w aspekcie genologiczno-stylistycznym obniżenie wartości tradycji (czego konsekwencją jest swoiste rozmycie i wulgaryzacja ideałów) uniewiarygodnia rytuał (duchowego) przeistoczenia się chłopca w mężczyznę, wiążący się także z uniemożliwieniem ukonstytuowania się „prywatnego mitu”⁷⁵. Oto opis takiej inicjacji:

nie

mogłem wyrwać rąk z jego dłoni, puść, szeptałem rozpaczliwie, zamykając oczy pod ciężarem ogromnych kropli potu, przyłóż

⁷³ Komendant swe stanowisko argumentował m.in. tym, że Ubertowski swą prozę napisał, mając dwadzieścia lat (książka czekała jedenaście lat na publikację), a więc w wieku bycia tzw. zakładnikiem młodzińczych fantazmatów. Zob. T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił...* Nowacki uchyła również zarzut o niezrozumieniu, powiadając że kategorię rozumienia dzieła gdański autor bierze w nawias, co jego zdaniem stanowi o uroku tej prozy. D. NOWACKI: *Wyzwanie...*, s. 112.

⁷⁴ D. NOWACKI: *Wyzwanie...*, s. 112.

⁷⁵ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Stracone zachody pożądania...*, s. 179.

tutaj, mówił, proszę cię, łyzy rozchyliły mi powieki, one to lubią najbardziej, tłumaczył, a teraz wolno w dół... bez pośpiechu... wolniej, ścisnął mnie aż do bólu, i w górę, pociągnął mnie gwałtownie, proszę cię, i znów w dół... tym razem niżej, mruczała cicho, no widzisz... to łatwe... ostatni raz w górę, nie... proszę, jej skóra stawiała się coraz twardsza, no i w dół... aż do końca... zdejmujemy spodnie, by ci nie pękły, zrobił to, nim zdążyłem krzyknąć, kuliłem się w sobie, by ukryć nagość, pracuję... pracuję, śmiał się, oddychała głośno, no... jeszcze trochę, łyzy i pot przysłańiały mi wszystko, jeszcze... jeszcze, zagryzała wargi, jesteś pojętny... no, już nie drżałem tak bardzo, a teraz, pchnął mnie między jej uda, ptaszek do dziupli... o tak, objęła mnie mocno, ruszaj się... no, mówili oboje, ścisnął w dłoniach moje biodra i uniósł je trochę, w górę i w dół... gdzie się tak spieszysz... do brze...

SOB, s. 370

Lub inny — tym razem dotyczący inicjacji kobiecej — choć pokazanej z perspektywy mężczyzny, a więc za pomocą stereotypu:

[...] mam dynamit w chuju... wypuściłem go ze spodni... rozłożyłem ją, jak trzeba... podwinałem sukienkę... a ona wtedy... chciałam to zobaczyć... podsunąłem jej pod sam nos... oglądała go ze wszystkich stron... dotknij, mówiłem... nie masz ochoty czy jak... a ona... czy jest duży, strzyknął śliną przez zęby, aż mi poczerwieniał ze złości [...] położyła się z powrotem na plecach... no i... zabrałem się do niej... mówię ci... miała tam nie więcej włosów... niż ja na kolanach [...] wpięprzyłem go w nią po sam koniec... tak szybko, że sam nie zdążyłem się połapać... a ona... nawet nie zacisnęła warg... ani jednych, ani drugich... i nigdy... nie trwało to tak długo...

SOB, s. 308—309

To już nie intymne, poddane kulturowemu mitologizowaniu, spotkanie erotyczne z Drugim/Drugą, ale sprowadzony do mechanicznych odruchów cielesnych akt edukacyjno-szkoleniowy, powiązany z testem sprawdzenia się w obecności Innych.

W czasach powszechnej degrengolady, swoistego przeerotyzowania i — by przywołać konstatację Gombrowicza — zbanalizowanej z powodu nadmiaru pornografii⁷⁶, finał, jaki spotyka wszystkich bohaterów (czy też wcielenia Piszącego) narracji Ubertowskiego, nie jest godny pozazdroszczenia. Marynarz ginie, broniąc dziewczyny — towarzyszki chłopca, w bójkę na plaży. J. umiera tuż po stosunku z dziwką na atak serca. Nie mniej pesymistyczny koniec spotyka chłopca, w którym wizje seksualnego zbliżenia wzmagają poczucie winy, wynikającej z poczucia perwersyjności owych aktów (fantazje onanistyczne, uprawianie seksu z prostytutką lub też z siostrą-bliźniaczką ukochanej). Słowem, seks wiąże się nade wszystko z przemocą fizyczną i traumą psychiczną, wywoływana histeryczną wręcz obawą przed niesprostaniem wymaganiom kulturowym z jednej strony, z drugiej zaś — strachem przed „wejściem” w rolę i łączącymi się z tym konsekwencjami społecznymi⁷⁷.

Zarzutowi Uniłowskiego odnośnie do uczynienia z pisania *Szkiców*... „sprawy osobistej” da się przeciwstawić stwierdzenie, że autora broni wybór konwencji, opartej na konstrukcji powieści-dziennika, stylizowanej na dziennik intymny, w przypadku której fikcja zostaje maskowana przez zacieranie granicy między fikcyjnością a autentycznością. W moim odczuciu, *Szkice do obrazu ba-*

⁷⁶ Uwagę tę sformułował Gombrowicz na marginesie swej *Pornografii*. Pisał wówczas: „Wtedy był to tytuł nie taki zły, dziś wobec nadmiaru pornografii stał się banalny i w kilku językach zamieniono go na »Uwiedzenie«”. W. GOMBROWICZ: *Testament*. Warszawa 1990, s. 79 lub w: IDEM: *Dziennik 1967–1969*. Kraków 1993, s. 117.

⁷⁷ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”*..., s. 247. Tak jest w przypadku ojcostwa. W jednym z fragmentów *Szkiców*... czytamy: „[...] płakała jak sto wykastrowanych bobrów... mówiłem ci... ja zapominam je szybko... ale musiała to być niezła dupcia... bo siedziałem u niej chyba przez rok... mówiła o naszym dziecku... ha ha... wyobrażasz to sobie... uczepliła się mojej bluzy... i bez przerwy o tym dziecku... dziecko, dziecko, będę miała dziecko... no i co z tego... twoje dziecko... ha... moje, nie moje... jak podrośnie to poznam czy... wyzywała mnie, dopóki nie zniknąłem za widnokresem”. SOB, s. 263. Dziecko oznaczałoby konieczność wzięcia odpowiedzialności za swe czyny i życiowej stabilizacji, a zatem dojrzałość.

talistycznego nie są typową powieścią-dziennikiem (przynajmniej w ujęciu Michała Głowińskiego⁷⁸). Przypomnijmy, że — zdaniem badacza — różnica między powieścią a dziennikiem jest łatwo definiowalna: ten pierwszy rodzaj wypowiedzi twórczej jest zorganizowaną według z góry przyjętych zasad całością. Nawet jeśli układ powieści jest luźny czy chaotyczny, to każdy z zapisków na owo dzieło się składających, poczynając od pierwszego w kolejności, stanowiącego z reguły wprowadzenie czy przygotowanie do głównego wątku, został sfunkcjonalizowany, podporządkowany nadrzędnemu sensowi tekstu. Dzienniki ponadto zakładają niezhierarchizowaną politematyczność oraz brak tłumaczenia przechodzenia między poruszonymi kwestiami, podczas gdy powieści są raczej monotematyczne. W związku z tym dziennik intymny może korzystać (przynajmniej teoretycznie) ze wszystkich form wypowiedzi, jedyną bowiem regułą jest tu brak reguł. Z kolei autor powieści-dziennika nie może sobie pozwolić na czerpanie z tak szerokiej palety możliwości, ponieważ groziłoby to utratą sensu globalnego, który owo dzieło konstytuuje (stałoby się „formą bez formy”, czyli dziennikiem intymnym właśnie). Omawiane tu formy ekspresji autorskiej różnią się rolą, jaką pełnią. Dziennik w przeciwieństwie do powieści spełnia określone funkcje w życiu swego autora. Obydwa natomiast (i dziennik intymny, i stylizowana na dziennik powieść) zawierają wyjaśnienia powodów pisania oraz refleksje autotematyczne⁷⁹.

Szkice... są wprowadzicie podporządkowane sensowi ogólnemu i w ich konstrukcji da się odnaleźć wszystkie cechy powieści, o których była mowa wcześniej, niemniej nie można się pozbyć wrażenia, że pełnią także rolę autoterapeutyczną w życiu Ubertowskiego. Owa „sprawa osobista” urasta jednak do kwestii ogólnej, za którą uznać można — w moim przekonaniu — problem dyskursywizacji pewnych doświadczeń oraz niemożności przejścia rytuału inicjacji we współczesnym świecie, a co za tym idzie — osiągnięcia dojrzałości⁸⁰.

⁷⁸ M. GŁOWIŃSKI: *Powieść a dziennik intymny*. W: IDEM: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 65–84.

⁷⁹ Zob. ibidem.

⁸⁰ *Szkice do obrazu batalistycznego*, mimo iż nie zostały pomyślane zgodnie z fabularnym porządkiem i logiką przyczynowo-skutkową, są tekstem spójnym.

Czyżby i tu można było wysledzić analogie między prozą autora *Rezydentów* i twórczością Gombrowicza, w którego centrum zainteresowań sytuuje się problem niedojrzałości? W moim przekonaniu — tak.

„Ja” uwięzione w dzienniku?

Stylizacja na swoisty dziennik intymny, która sugerowałaby zastosowanie mowy intymistycznie nacechowanej (czyli zdawać by się mogło — niekoniecznie zrozumiałej dla Innych⁸¹) jest jednym ze znamiennych rysów twórczości autora *Szczególnego przypadku pani Pullmanowej*. Ubertowski wyjaśnia to w sposób następujący: „To jest gra i nie gra zarazem. Czasami mamy do czynienia z zabawą, takim bawieniem się z czytelnikiem, przekonywaniem go, że ma do czynienia z parapamiętnikiem. Z drugiej strony, tam są zdania prawdziwe, opisujące metodę czy proces tworzenia się postaci i ich rozszczepiania się”⁸².

Tym, co je scala, jest persewercja motywów, scen, obrazów. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Stracone zachody pożądania...*, s. 174.

⁸¹ Proza intymistyczna mogłaby być traktowana jako zawężone zjawisko prozy psychologicznej. *Al fine* (1997) Grzegorza Musiała, *Pasja wg świętego Jana* (1991) Krzysztofa Myszkowskiego, *Zagłada fasoli* (1992), *Kino-lino* (1995) i *Podobrazie* (1997) Grzegorza Strumyka, tzw. „proza rodzinna” (*Białe klisze* Zyty Rudzkiej, *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Święty grzech* (1995) Adrian Szymańskiej, *Siostra* (1997) Małgorzaty Saramonowicz, *Klinika lalek* (1997) Małgorzaty Holender, *Delectatio morosa* (1996) Waldemara Bawółka, *Wiek 21* (1995) Ewy Kuryluk czy też *I jak Inni* (1997) Daniela Karpińskiego to zaledwie kilka dzieł spośród bogatej egemplifikacji tekstów psychologicznych, uznających doświadczenia psychiczne za rzeczywiste. Zob. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji...*, s. 252—257. Zob. więcej na temat pokazywania intymności w prozach publikowanych po 1989 roku w: A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej...*

⁸² *Rozproszona rzeczywistość*. Z Adamem UBERTOWSKIM rozmawiają A. NĘCKA i K. ZAWADA. „Gazeta Uniwersytecka” 2006, nr 8, s. 38. O owym rozszczepianiu pisarz mówił choćby w przypadku bohaterów *Rezydentów*, gdzie z jednej postaci

Szkice do obrazu batalistycznego da się — o czym wspominałam wcześniej — swobodnie wpisać w krąg tekstów intymistycznie nacechowanych i usytuować obok takich próz, jak *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Kobieta* Joanny Bator czy *Wiek 21* Ewy Kuryluk. Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński podkreślają, że współcześni „pisarze, choć reprezentują psychologizm w różnym stanie skupienia [...] skoncentrowali się na przedstawianiu doznań intymnych, na rekonstrukcji śladów i ran odnoszonych przez psychikę w trakcie doświadczeń kluczowych dla rozwoju człowieka, na nieciągłości rozwoju, na konfliktach pomiędzy społecznym wymiarem dorosłości, a jego psychologicznymi odpowiednikami”⁸³. Bohaterowie ich próz stają się *outsiderami*, chcącymi wyrazić siebie. Problem leży, jak zauważają krytycy, w dylemacie bliskim romantyzmowi, polegającym na „przekonaniu, że literatura może wyrażać prawdę za cenę niezrozumiałości albo też może być zrozumiała za cenę mówienia prawd konwencjonalnych”⁸⁴. Stąd prosty wniosek, że intymność — „przełożona” na język komunikacyjny — traci swą naturalność, staje się zbiorem konwencji, rodzajem kompromisu. Innymi słowy, opowiedzieć doświadczenie intymne można jedynie za pomocą kulturowo wykształconych sformułowań, obiegowych stereotypów lub językiem zrozumiałym jedynie dla tego, kto owo doznanie chce wyrazić. Tezę tę potwierdził Jan Jakóbczyk:

Pojawienie się intymności w literaturze, czy może skromniej — w tekście upublicznonym — nieuchronnie powoduje napięcie między faktem i efektem, uruchamia pytanie o relację, którą Irzykowski opisał tak: „co się dzieje, gdy kto przenosi swoje ży-

powstały dwie. Autor dodawał jednak, że „potem jest ewidentne zagranie sobie z czytelnikiem, kiedy okazuje się, że postać — »ja«, które opowiada nam tę historię, łączy się z jedną ze swoich bohaterek. Pojawia się lekkie zamieszanie. W tym momencie widać, kto dał się nabrać i uwierzył, że to jest pamiętnik, że to jest opis tego, jak powstaje. Niestety to nie jest XIX czy początek XX wieku, w którym można sobie było pozwolić na takie rzeczy”. Ibidem.

⁸³ P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji...*, s. 257.

⁸⁴ Ibidem.

cie z życia na papier, co się wtedy dzieje z tym życiem, jaki to jest proces metafizyczny czy kosmiczny” [...]. I nie jest to zagadnienie, wbrew pozorom, wyłącznie pozatekstowe. Owo napięcie między faktem („bycie aktorem”, który zapisuje, korzystając z repertuaru języka, z repertuaru literatury) a efektem („bycie widzom”, który „rozczytuje” z bagażem doświadczeń, kompetencji literackich i indywidualnych upodobań) tworzy dynamikę komunikacyjną, która jest wyjątkową szansą, ale także grozi osunięciem się w niezrozumiałość, bądź osunięciem się w literaturę, tzn. konwencję, tzn. grafo-manię⁸⁵.

Kłopot z dyskursywizacją tego, co — przynajmniej pozornie — niewyraźne, wiąże się z zagadnieniem podjętym wyraziście przez pisarzy w końcówce lat siedemdziesiątych, zogniskowanym nade wszystko wokół kwestii obcości mowy, czy — jak to nazwał Stanisław Rosiek — „mowy niczyjej”⁸⁶. Rosiek wychodząc od stwierdzenia Paula Valéry’ego, którego zdaniem „Epoka nasza nie ma własnego języka. Nikt nie śmie tego przyznać. Dlatego jedni posługują się językiem pastiszowym — pochodzącym od kombinacji zapożyczeń — (z trzech ostatnich wieków) — inni mówią jak pierwszy człowiek i tym samym mówią tylko do siebie”⁸⁷, buduje koncepcję owej „mowy niczyjej”. Badacz postuluje jednak, by powyższe stwierdzenie nieco zmodyfikować. W jego przekonaniu nie tyle epoka nie ma własnego języka, co pozbawione go zostało każde „ja”. Nie tyle więc idzie o niespójność, nieoryginalność czy też wtórność dyskursu, ile o podmiotowe wyobcowanie, jednostkowe „wywłaszczenie ze słów”⁸⁸. Powiedzmy jednak na wstępie, że autor przywołanego tu szkicu oparł się na dwóch sprzecznych ze sobą koncepcjach pojęcia mowy. Z jednej strony powiada — za Barthes’em — że to, co napisane, umiera lub zostaje usunięte. Inaczej mówiąc: to, co zapisane,

⁸⁵ J. JAKÓBCZYK: *Intymizm, szczerość w literaturze*. W: IDEM: *Szachy literackie. Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*. Katowice 2005, s. 20.

⁸⁶ S. ROSIEK: *Mowa niczyja. Druga wersja szkicu o obcości w mowie*. W: S. CHWIN, S. ROSIEK: *Bez autorytetu*. Gdańsk 1981, s. 129—150.

⁸⁷ P. VALÉRY: *Myśli o języku*. Wybrał M. GŁOWIŃSKI. Przeł. J. BŁOŃSKI. „Teksty” 1977, nr 5—6, s. 330.

⁸⁸ Zob. S. ROSIEK: *Mowa niczyja...*, s. 129—132.

przestaje być własnością autora. Z drugiej zaś strony, pobrzmiewają tu teorie Derridy, dla którego umiejętność porzucenia słowa jest podstawowym aspektem bycia poetą. Słowo zawsze odrywa się od podmiotu. Dla Rośka troska o język jest troską o tożsamość. Mowa jednak stała się współcześnie swoistym rytuałem, który w miejsce nawiązania komunikacji lokuje utrzymanie „nieprzerwanego pochodu słów”⁸⁹. Konsekwencją tego jest złudna wiara w

integralność słów, która utrzymuje fikcję integralności rzeczy. [...] mówienie jest substytutem działania. Inwencji językowej przypisuje się moc ustanawiania nowych związków między rzeczami, moc kierowania biegiem rzeczy. Mówienie wydaje się bardziej realne niż działanie, słowa materialniejsze niż rzeczy. Tak więc przyjąć mowę niczyją to odejść od świata rzeczy i zamieszkać w rzeczywistości słów, arbitralnej logiki i — ustanowionym z jej pomocą — świecie wartości⁹⁰.

Rosiek powiada, że obcość w mowie jest konsekwencją zaniku dawnych wspólnot, w wyniku czego nie sposób mówić o komunikacji. Tworzą się (także w przypadku literatury) „pola milczenia”. Czytelnik/słuchacz/odbiorca zostaje wyłączony z dialogu, ponieważ nie słyszy on swego języka, a co za tym idzie — nabiera przekonania, że skoro nie o jego świecie traktuje to, co czyta, to nie ma powodu, by zabierać głos⁹¹. Upraszczając, to właśnie z poczucia obcości w mowie wyrastały destrukcyjne zabiegi dadaistów, nadproduktywne asocjacyjnie teksty surrealistów, koncepcja języka ciała Artauda czy — stawiająca język w stan permanentnego podejrzenia — poezja lingwistyczna⁹². To również tu — w moim przekonaniu — należy upatrywać źródeł zamysłu twórczego Ubertowskiego, jaki legł przy pisaniu *Szkiców do obrazu batalistycznego*.

⁸⁹ Zob. ibidem, s. 137.

⁹⁰ Ibidem, s. 138.

⁹¹ Zob. ibidem, s. 143. Robert Ostaszewski analizując skutki „prywatyzacji” literatury, pytał: „w imię czego mam [...] interesować się cudzą prawdą, jeżeli moja jest równie dobra, a nawet lepsza, bo właśnie moja?”. R. OSTASZEWSKI: *Środki przeciwbólowe i przeczyszczające. O literaturze, jaka jest*. „FA-art” 2002, nr 1, s. 27.

⁹² Zob. ibidem, s. 147.

Pisarz bliski jest koncepcji modernistycznej, zakładającej „pracę nad mową jako operację docierania do przedmiotu [...] ujawniającej się jako równoczesne przesuwanie podmiotu poza pewną granicę, jako transgresję”⁹³. „Chodzi — powiada Krzysztof Kłosiński — o podmiot pisania — piszący pracujący nad słowem. Transgresja podmiotu kwestionuje »ja« w takim sensie, że wypowiedź »ja piszę« ulega sproblematyzowaniu (zakwestionowaniu). Inaczej mówiąc: »ja« piszę, o ile równocześnie jako »ja« ulegam przesunięciu poza granice mojego »ja«”⁹⁴. Sprzyja to pojawianiu się w miejscu stabilnego podmiotu masek, dublerów czy sobowtórów, fragmentaryczności, „poszarpania” dyskursu, który stale ujawnia efekt nieciągłości oraz kwestionowanie możliwości nawiązania komunikacji⁹⁵. Nie ma bowiem szans na to, by „przepracować mowę” i wyzwać się z zakłętego kręgu języka⁹⁶.

W jednym z fragmentów *Szkiców...* czytamy:

[...] posłuchaj, zacząłem, ty grasz to bardzo źle... już nikt ci nie wierzy... nikt, zerwał się z miejsca, co ty pleciesz, nikt, roześmiał się, w co nie wierzą... że żadnej nie mieści się w buzi... co się czerwienisz... że robię to trzy razy raz po raz... że mdleją mi pod koniec, ty, wykrzyknąłem, ty... ty przekraczasz siebie... ku ni-
cości...

SOB, s. 335

W innym zaś miejscu pada oskarżenie: „wiemy już przecież... że masz pusto w gaciach” (SOB, s. 363). Pisanie o „rozpasaniu” erotycznym byłoby rekompensatą za niemoc zadowolenia seksualnego, w którym to geście zaspokajania podmiot pożądania staje się przedmiotem pożądania. Jest — jakby powiedział Jacques Derrida — „grą przedstawień i uzupełnień”. Autor *Writing and Difference* ustawiał problem onanizmu w kontekście *écriture*. Zarówno pisanie, jak

⁹³ K. KŁOSIŃSKI: *Przemiany prozy XX wieku*. W: IDEM: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*. Katowice 2000, s. 27.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Zob. ibidem.

⁹⁶ K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 247.

i masturbacja wiążą się z logiką suplementarną, z „obecnością zastępczą”. Zdaniem Derridy, swoiste uzupełnienie, z jakim mamy do czynienia w onanistycznym akcie, jest „władzą dostarczania nieobecnej obecności za pośrednictwem jej obrazu”⁹⁷. Z drugiej jednak strony,

Doświadczenie autoerotyzmu przeżywane jest w lęku. Masturbacja uspokaja [...] wyłącznie za cenę poczucia winy, jakie czynności tej przypisuje tradycja [...] Rozkosz jest wówczas przeżywana jako niepowetowana utrata substancji witalnej, jako narażanie się na szaleństwo i śmierć [...] Niebezpieczeństwo jest zatem niebezpieczeństwem obrazu. Tak jak pismo wywołuje kryzys żywej mowy z powodu jej „obrazu”, jej wizerunku lub przedstawienia, tak samo onanizm zapowiada ruinę witalności z powodu uwiedzenia wyobrażonego⁹⁸.

W przypadku *self-desire* dekonstrukcji ulega nie tylko opozycja: obecność — nieobecność, ale: pożądaný — pożądamý czy: dotykany — dotykający. Wszystko bowiem rozgrywa się w wykreowanym przez tego, kto się masturbuje, świecie. W rzeczywistości owej stwarza się — podobnie jak podczas aktu pisania — wyidealizowane wcielenia seksualnych pragnień.

Przypływy i odpływy słów

Silnie uwypuklonym planem omawianej tu prozy Adama Uberowskiego jest przeto praca pisania, uwidaczniająca się już od pierwszego akapitu:

[...] jak oczy [...] które dosięgają już brzegu [a jest on metaforą samego siebie, odsuniętego przeze mnie na brzeg stołu, brzeg

⁹⁷ J. DERRIDA: *O gramatologii*. Przeł. B. BANASIAK. Warszawa 1999, s. 212.

⁹⁸ Ibidem, s. 206.

morza, które zalało stół] kartki, na której piszę te słowa, na której piszę, że piszę słowa, układam siebie obok słów, słuchając ich szumu i zanurzając w nich dłonie aż po nadgarstek, by (później) wycofać się o jedno zdanie, zanurzyć dłonie w morzu i przechodzić z brzegu na brzeg, a w końcu zasnąć obok słów.

SOB, s. 23

Pisanie i kreowanie opisywanego świata (czy — precyzyjniej — obrazowane sytuacje) stają się metaforą morza. I odwrotnie — morze jest metaforą pisania. Ubertowski obnaża *explicite* sposób produkcji tekstu. Akt pisania — niczym morze — wyrzuca na kartkę papieru (brzeg) słowa i sensy (piasek, muszle *etc.*). Pisanie obfituje „przyptywami i odpływami słów”, tworzącymi fantazmatyczny świat, w którym zanurza się piszący⁹⁹. W ten sposób ujawniają się (wypływają na powierzchnię) pragnienia (m.in. inicjacji, wejścia w tzw. dorosłość), obsesje (jak chęć zaspokojenia seksualnego) czy tęsknoty (za odnalezieniem własnego „ja”). Marzenia senne i pisanie wzajemnie na siebie oddziałują, stając się polem działania dla Lacanowskiej „znaczoności”¹⁰⁰. Tadeusz Komendant ujął to niezwykle trafnie:

Morze jest metaforą kartki, kartka zaś — metaforą morza. W tej symetrycznej parze metafor pojawia się jednak pewna zwłoka, za sprawą której przestają być one „metaforami samych siebie”. Zwłoka ta pozwala „wycofać się o jedno zdanie”, co powoduje, że morze zmienia się w kartkę, na której można pisać, że się pisze; ten sam ruch wycofywania pozwala również przekształcić z powrotem kartkę w morze, nad którym będą się rozgrywały opisane już i jeszcze nie opisane wydarzenia. W tej zwłoce, w tym drobnym przesunięciu między faktami a ich zapisem, w tym fałdzie pisma, rozwija się aktywność Tego, Kto Pisze¹⁰¹.

Jak zauważył Uniłowski, oba człony tej „metafory przechodniej” — będąc dla siebie zarówno *signifiant*, jak i *signifié* — są figurą *par*

⁹⁹ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Stracone zachody pożądania...*, s. 175.

¹⁰⁰ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 243.

¹⁰¹ T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił...*, s. 10—11 [podkr. — T.K.].

excellence erotyczną¹⁰². Przeto na plaży będą się obnażać (fantazmatyczne) plażowiczki, akt pisania zaś — o czym była mowa wcześniej — jest twórczym onanizmem. Przywołajmy jeden z fragmentów prozy autora *Rezydentów*:

[...] dotknęła palcami moich ust, zapisałem szybko, korzystając z jej milczenia, potem położyła głowę na moich piersiach i poczułem na sobie jej ciepły oddech, zaczęła mruczeć jak kot, czego ty znów chcesz, zapytałem, odkładając pióro, daj mi skończyć... proszę cię, potrząsnęła gwałtownie głową i w jednej chwili znalazła się tuż za mną, objęła mnie mocno [...] sięgnąłem po pióro i zapisałem ukradkiem: szukaliśmy swoich ust i nie znajdując ich, natrafialiśmy na oczy, szyję, ramiona, przestań już pisać, całowała mnie w kark, tak-tak, gładziłem w zamyśleniu jej ręce, z rozdartej tkaniny jej sukni wylały się na me dłonie jasne, gładkie piersi, krzesło skrzypiało od rozkołysanego ruchu jej ciała [...] ścisnąłem mocniej pióro, spijałem z nich chłodną rosę pożądania, czułem jak nabrzmiewają z każdym moim dotykiem [...] i pisałem dalej na oślep, gdy zasłoniła dłońmi moje oczy, obejmowaliśmy się całym ciałem, pragnęliśmy znaleźć się bliżej siebie, szeptaliśmy nie istniejące słowa, głośniejsze od krzyku i słodsze od łez, by znieprzytomnieć nagle w rozkosznych bólu, między jednym i drugim ciałem, między jednym i drugim słowem.

SOB, s. 97—98

Spotkanie z kobietą staje się impulsem do pisania lub pragnienie bycia z kobietą możliwe jest dzięki aktowi tworzenia. Fantazmatyczny świat, w jaki zatapia się ten, kto pisze, obnażany jest za pomocą takich sformułowań, jak: „gładziłem w zamyśleniu” (gładziłem przy równoczesnym zamyśleniu czy też gładziłem dłoń kochanki w myślach?), „ścisnąłem mocniej pióro, spijałem z nich chłodną rosę pożądania” (pożądanie wzmacniane przez pisanie o erotycznym zbliżeniu czy pisanie z powodu pożądania?), „pisanie na oślep” (z powodu gestów przeszkadzającej w robieniu notatek partnerki czy z powodu braku opamiętania wywołanego intensywnością erotycznego zespo-

¹⁰² Zob. K. UNIAŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 244.

lenia kochanków?). Akt seksualny jest zamknięty „między jednym a drugim ciałem, między jednym a drugim słowem”. Pobrzmiwiająca tu — dosłownie i w przenośni — literackość nie powinna dziwić. „Pożywkę dla fantazmatów stanowią zbanalizowane schematy kulturowe, których siła wiąże się z wszechobecnością, mechanicznym powielaniem i anonimowością”¹⁰³.

Ale owo przenikanie się erotyki i retoryki nie jest żadnym *novum*. Dość wspomnieć twórczość Donatien-Alphonse-François de Sade’a, w którego tekstach związek ten uwidacznia się niezwykle silnie.

Przedmiot Sadycznej erotyki — pisał Barthes — nie jest i nie może być niczym innym, niż przedmiot Sadycznego zdania: dwie instancje — scena i dyskurs — mają jedno siedlisko, ponieważ scena jest dyskursem [...] źródło i racja bytu [erotyki — A.N.] przynależą do porządku retoryki.

W efekcie oba kody — kod zdania (oratorski) i kod figury [erotyczny] — splatają się ściśle ze sobą na kształt liny [...] Krótko mówiąc, słowo i postawa mają dokładnie tę samą wartość i mogą się nawzajem zastępować¹⁰⁴.

Zarówno u Sade’a, jak i Ubertowskiego pisanie będzie aktem pornograficznym, rozumianym jako tkanie „erotycznych figur rozdzielanych i łączonych jak figury retoryczne dyskursu pisanego”¹⁰⁵. Barthes analizując Sadyczny język, zauważył, że

[...] na każdej stronie swego dzieła Sade daje dowody zamierzonego „irrealizmu”: wszystko, co dzieje się w jego powieści, ma charakter baśniowy, czyli jest niemożliwe; lub jeszcze dokładniej — niemożliwości referencji obracają się w możliwości dyskursu, napięcia się przemieszczają, a referencja staje się sprawą dyskrecji Sade’a, który, jak każdy bajarz, może jej nadać baśniowe wymiary¹⁰⁶.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ R. BARTHES: *Sade I*. W: IDEM: *Sade, Fourier, Loyola...*, s. 36—37.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 143. Spośród figur Barthes wymienia metaforę, asyndeton, anakolut. Zob. R. BARTHES: *Sade II...*, s. 143—144.

¹⁰⁶ R. BARTHES: *Sade I...*, s. 41.

Nie inaczej jest w wypadku *Szkiców do obrazu batalistycznego*, w których nie ukrywa się, że mamy do czynienia z „bajdurzeniem”. Obrazy niby zakorzenione w rzeczywistości, pogrążone są w baśniowości, której nawet dosadność i wulgarność opisu nie są w stanie unieważnić. Metaforyczne słownictwo łączy się z tym, które podkreśla fizyczność, namacalność. W podobnym stylu Ubertowski rozprawia o specyfice procesu twórczego i kłopotach z obrazowaniem rzeczywistości. Tak oto powiada o zasadach,

o których nie wiedzieliśmy nic poza kilkoma sztywnymi regułkami, które łamały się w naszych rękach jak drewniane linijki, by wymknąć się nam zupełnie, niczym nieporadne linie, którymi próbowaliśmy nakreślić jego twarz na podanych nam kartkach papieru, prostokątnych płaszczyznach wyobraźni, łączących w sobie elementy fantazji i małego konkretnego.

SOB, s. 98

Perwersja pojawia się dopiero w języku, czy też — precyzyjniej — poprzez język. Uobecnia się „poprzez przyłączanie się nazw, które zbrodnia powoli *wchłonie*, powiększając się, zagęszczając i dochodząc stopniowo do najradzykalniejszej transgresji”¹⁰⁷. „[...] cała ekscytacja skupia się w *nadziei*, że zobaczy się narządy płciowe (marzenie gimnazjalisty) lub pozna koniec historii (satysfakcja czytelnicza)”¹⁰⁸. Idzie o „przyjemność edypalną (rozwikłać, wiedzieć, poznać początek i koniec)”¹⁰⁹. Ale jak pisał Barthes, erotyczna jest przerwa: „skóra połyskująca między dwiema częściami garderoby (spodniami i majtkami), między dwoma brzegami [...] podniecające jest mgnienie i może coś jeszcze — reżyserowanie *black-outu*”¹¹⁰. Przypomnijmy, że *black-out* jest

najintensywniejszą formą doświadczenia siebie, rodzajem ekstazy utraty przytomności w czasie — lub po — akcji na polu

¹⁰⁷ R. BARTHES: *Sade II...*, s. 168.

¹⁰⁸ R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997, s. 17.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem, s. 16—17.

walki. Dzięki zachłystnięciu się walką, zabijaniem, wojownik doznaje uczucia stopienia się z samym sobą, całkowitej integralności. Cechami black-outu jest szybkość akcji i eksplozja. Upragnionym momentem jest chwila, w której sztywne żołnierskie ja militarysty wyrwie się gwałtownie z pancerza ciała — nie uszkadzając go przy tym — i jak kula armatnia dopadnie do wrogiego obiektu, roznosząc go w proch i pył, rozkoszując się tym zniszczeniem i swoim przeżyciem. Zawarty jest w tym moment intensywnego wyładowania się, które nasuwa nieodparte skojarzenie z wyładowaniem seksualnym¹¹¹.

Powyższą konstatację uzupełnił Klaus Theweleit, podkreślając, że maszyneria wojenna nie działałaby bez krwi. Krew bowiem, oznaczając brak ograniczenia, symbolizuje pragnienie wydostania się z „twardego pancerza męskiego ciała”¹¹². Krew, wiążąca się ze sferą *sacrum*, z jednej strony symbolizuje życie, z drugiej zaś — przemoc i przypomnienie o śmierci. Krew w *Szkicach do obrazu batalistycznego* obarczona została co najmniej dwoma kontekstami. Po pierwsze: wiąże się z potrzebą jednej spośród bardziej radykalnych odmian doświadczania siebie przez doznanie ekstatycznej utraty przytomności (akt erotyczny jako rodzaj transgresji). Po drugie zaś — jako znak walki — krew jest oznaką życia. W związku z tym omawiana proza Ubertowskiego obrazuje odwieczną walkę płci. W jednym z zapisków czytamy:

[...] słowa, które mieszały się z szeptem, westchnieniem zrodzonym z rozkoszy krzykiem, obejmowałem palcami gładkie, na-

¹¹¹ B. KOZAK: *Męskie fantazje Klausa Theweleita*. W: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*. Red. J. BRACH-CZAINA. Białystok 1997, s. 113. Beata Kozak na potwierdzenie analogii między wyładowaniem wojennym i seksualnym przytacza cytat z *Die Geächteten* Ernsta von Salomona: „Nacisnąłem cyngiel — zniknęła cała nuda tego dnia. Karabin wyginał się, poruszał szybko jak ryba, trzymałem go w ręce mocno i delikatnie, wcisnąłem jego drżące boki między kolana i wpakowałem w niego pas z amunicją, potem drugi. Z rury wydobywała się sycąca para”. E. von SALOMON: *Die Geächteten*. Berlin 1930. Cyt. za: B. KOZAK: *Męskie fantazje Klausa Theweleita...*, s. 113.

¹¹² Zob. B. KOZAK: *Męskie fantazje Klausa Theweleita...*, s. 114.

brzmiewające aż do bólu piersi i z każdą chwilą mocniej przyciskałem do siebie to rozkołysane ciało, jej ręce przesuwwały się po moim brzuchu, by spleść się na mej męskości, i nagle odepchnęła mnie tak mocno, że upadłem na podłogę.

SOB, s. 176

Relacje międzyludzkie (więc nie tylko damsko-męskie) pokazane zostały jako nieustanna walka. Stąd jedna z interpretacji tytułu książki. Owe sceny batalistyczne również dałoby się dość łatwo podzielić na trzy podstawowe rodzaje: walki mężczyźni o kobiety, kobiet między sobą („[...] przepychały się łokciami... darły się jak stare prześcieradła... szarpały jedne drugim sukienki” — SOB, s. 264) oraz „ręczne” utarczki między przedstawicielami różnych płci („[...] już mnie kiedyś jedna taka w pysk uderzyła... za to, że się za nią włoczyłem...” — SOB, s. 274). Mniej eksponowana jest walka, która rozgrywa się wewnątrz człowieka (rozdarcie między tym, co się mówi, a tym, co się robi, między niedojrzałością a koniecznością brania odpowiedzialności za swoje czyny). Nade wszystko jednak — co oczywiste — akt erotyczny przypomina walkę dwóch ciał. Pozycja dominująca jest równoznaczna z objęciem władzy. Ale nie tylko. W kontekście black-outu szłoby o sam moment przeżycia. Bowiem — jak twierdził Elias Canetti — to „moment przeżycia jest momentem władzy”¹¹³. Władzy — jak by powiedział Foucault — „potwierdzającej się w przyjemności ukazywania się, gorszenia albo oporu”¹¹⁴.

Z erotyką łączy się również pożądanie, tu: pożądanie tekstu i pożądanie przez tekst. Autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* powiadał, że „Tekst, który piszesz, musi mi dowieść, że mnie pożąda. Taki dowód istnieje: jest nim pisanie. Pisanie jest właśnie tym: nauką o rozkoszach języka, jego kamasutrą (tę naukę zawarto w jednym tylko takcie — traktacie: w samym pisaniu)”¹¹⁵.

¹¹³ E. CANETTI: *Masa i władza*. Przeł. E. BORG, M. PRZYBYŁOWSKA. Wstęp L. BUDRECKI. Warszawa 1996, s. 258.

¹¹⁴ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. W: M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Wstępem opatrzył T. KOMENDANT. Warszawa 2000, s. 47.

¹¹⁵ R. BARTHES: *Przyjemność tekstu...*, s. 11.

Kłopot w tym, że zwykle spotyka nas rozczarowanie. Zdaniem Barthes’a, książki erotyczne przedstawiają raczej przygotowanie czy też oczekiwanie na scenę erotyczną. Wzbudzają podniecenie, lecz nie dają możliwości jego zaspokojenia¹¹⁶. Odpowiedź jest prosta: erotyzm jest

Zawsze tylko słowem, skoro praktyki erotyczne można utrwalić jedynie pod warunkiem, że są znane, czyli wypowiedziane. Współczesne społeczeństwa nie wypowiadają żadnej z praktyk erotycznych — zaledwie pragnienia, preambuły, konteksty, sugestie i dwuznaczne sublimacje, tak więc erotyzm to dla nas zawsze i tylko aluzja. Dlatego też Sade — stwierdza autor *Przyjemności tekstu* — nie jest erotyczny: [...] ani razu nie pojawia się u niego w żadnej formie strip-tease — podstawa nowoczesnej erotyki¹¹⁷.

Casus Ubertowskiego zdaje się potwierdzać tę konstatację. Tym bowiem można by tłumaczyć fakt, że autor *Podróży do ostatniej strony* oparł koncept *Szkiców...* na „przechodniej” metaforze. Omawiana tu proza jest, jak sugeruje tytuł, zbiorem szkiców, ponieważ — jak można wnioskować — chce podkreślić świadomość tego, że nie sposób — mówiąc za Gombrowiczem — w pełni „wyjęzyczyć” erotycznego doświadczenia. Z drugiej strony forma szkiców — kłopotując wrażenie nieciągłości, ufundowanej na „poszarpanej” fabule — może posłużyć jako interpretacja, zgodnie z którą mielibyśmy do czynienia ze swoistą symulacją gestu onanistycznego, do którego wyrażenia potrzebna jest przenośnia, mniej lub bardziej śmiałe sugestie czy dwuznaczne sublimacje. Nic dziwnego, wszakże tabuizacja „niewygodnych społecznie” tematów łączy się z — by użyć sformułowania Foucaulta — „ujarzmianiem”, czyli wytwarzaniem podlegającego (działającej odśrodkowo) władzy dyskursu, „ja”.

¹¹⁶ Zob. ibidem, s. 70. Barthes powiada, że „są to książki Pożądania, a nie Przyjemności”. Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem, s. 31. Autor *S/Z* dopowiada, że erotyka Sade’a jest zbrodnicza, asertywna i kombinatoryczna w przeciwieństwie do współczesnej, cechującej się nieszkodliwością i opierającej się na sugestii i metaforze. Zob. ibidem.

Całkiem słusznie przeto Tadeusz Komendant dostrzegł związki prozy autora *Rezydentów* z rozumieniem literatury w wykładni francuskich filozofów spod znaku *écriture* (Derridy, Foucaulta, Deleuze'a). W przekonaniu badacza tekst Ubertowskiego momentami sprawia wrażenie mimowolnego pastiszowania ich stylu¹¹⁸. Wrażenie pastiszowości — by pójść za sugestią autora *Kolonistów i koczowników* — wzięło się ze swoistych „rytmicznych repetycji”, czyli z nieustannego „powracania do tych samych lub bardzo podobnych zwrotów, fraz, obrazów; sugestią autogenerowania tekstu”, oraz z „banalności tudzież schematycznego charakteru powtarzających się scen przyjazdu i wyjazdu, poszukiwania i spotkania, udanej bądź nieudanej schadzki itp.”, będących nie tyle niezwykłą „grą imaginacji”, ile „typową” cechą każdego nastolatka-prawiczka¹¹⁹. Niemniej, owe „rytmiczne repetycje” mają swoje uzasadnienie w wykorzystaniu kluczowej dla omawianej prozy Ubertowskiego figury morza, pisania i erotyki.

Już w tytule omawianego dzieła autora *Bicza Bożego* została zaznaczona fragmentaryczność. Prozaik szkicuje, ponieważ ma świadomość niemożności „wyjęzyczenia” się, oddania doświadczeń życiowych za pomocą słów oraz adekwatnego przedstawienia płynności „metafory przechodniej”. Poszarpana fabuła ponadto symulować może gest onanistyczny. Byłby tu Ubertowski bliski zabiegowi, jaki zastosował choćby Bruno Jasiński w jednym ze swych wierszy, znacząco zatytułowanym *Morze*¹²⁰, który został graficznie zapisany w kształcie morskich fal. Przywołując ten tekst (w całości

¹¹⁸ Zob. T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił...*, s. 11. Uniłowski miał nieco inne odczucia. Krytyk nie podważał erotyzacji dyskursu, będącej charakterystyczną właściwością języka filozofii tamtego czasu. Niemniej, jego zdaniem, jeśli już mówić o pastiszu, to raczej twórczości prozaików z kręgu „Tel Quel”, na czele z Claude Simonem i jego *Warkoczem Bereniki*. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 244. Por. też A. CHOJECKI: *Postmodernizm — poszerzanie obszarów języka czy świadomości? W: Poniowoczesność a tożsamość*. Red. B. TOKARZ, S. PISKOR. Katowice 1997, s. 254—255.

¹¹⁹ K. UNIŁOWSKI: *Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”...*, s. 244—245.

¹²⁰ B. JASIŃSKI: *Morze*. W: *Futuryści polscy. Wybór poezji*. Wybrał A. ZAWADA. *Teksty do ćwiczeń IFP Uniwersytetu Wrocławskiego*. Wrocław 1975, s. nlb. 40.

reprodukowany), Sergiusz Sterna-Wachowiak napisał, że „Jasieński skandalizuje również naturę [...] »O« jest onomatopeją uderzenia fali o brzeg, onomatopeją westchnienia miłosnego, a także prawdopodobnie dość złożonym symbolem warg sromowych i wody”¹²¹. Ubertowski daleki jest od skandalizowania. Pokazuje natomiast już na poziomie warstwy stylistycznej analogie między gestem pisania (rytmicznego „skakania” trzymającej pióro ręki po kartce papieru), aktem seksualnym (falowanie ciał) i rozbijaniem się morskich fal o brzeg plaży. Związki erotyki z naturą wyrażane są wszakże wprost. Przywołajmy jeden z fragmentów *Szkiców*...

[...] splecione w miłosnym uścisku nagie ciała, gładkie i lśniące we wzbierającym potoku fal, splecione srebrne i rozpuszczone włosy, wodorosty i pokarm, konary drzew, smukłe uda, zakrywana wstydliwie nagość

próbowałem zapisać to innymi słowami, w innej kolejności, w inny sposób, ale było to jeszcze bardziej nieudolne, jeszcze mniej jasne.

SOB, s. 134

Symbolika łącząca kobiety z wodą (mająca kilka wariantów: wodnej kobiety, kobiety z wody, kobiety jako wody czy ucieleśniająca erotykę „wodna symbolika” kobiety) jest niezwykle bogata. Dość wspomnieć, że powinowactwa tego typu wykorzystywano przy obrazowaniu nagich kobiecych ciał wijących się niczym morskie fale albo portretowaniu fałd sukni przywodzących na myśl właśnie falowanie morza¹²². Także o fallusie mówi się zwykle w kategoriach natury, nazywając go (stereotypowo) „kutas [...] jak ptak ze strzaskanym skrzydłem” (SOB, s. 314).

Ubertowski — o czym była mowa wcześniej — postrzega związki erotyki i natury na wzór modernistyczny, który upatrywał alternatywnej przestrzeni wyzwolenia w „bezwymiarowej przestrzeni chaosu, kłębowisku transgresji, scenerii orgii, wzorowanych na

¹²¹ S. STERNA-WACHOWIAK: *Miąłsz zakazanych owoców. Jankowski—Jasieński—Grędziński. Szkice o futuryzmie*. Bydgoszcz 1985, s. 71, przypis 16.

¹²² Por. B. KOZAK: *Męskie fantazje Klausa Theweleita...*, s. 109.

średniowiecznych sabatach. Tu nie tylko przekracza się reguły moralne, ale można całkowicie »obnażyć się«, zatracić tożsamość osobowości w przeżyciach regresywnych¹²³. Plaża ma być — w wykładni autora *Bicza Bożego* — synonimem życia: „[...] mówię ci... zwyczajny raj... jedzenie i kobiecy zapach... prawdziwe plażowanie, spojrzał na mnie, czy dla ciebie plażowiczka coś znaczy... samo słowo, mruknąłem pod nosem, bo dla mnie to samo życie... nie ma lepszej zabawy...” (SOB, s. 276).

Rolę takiej właśnie przestrzeni wyzwolenia odgrywać może plaża, dająca wolność od odpowiedzialności, od „dorosłości”. Podobnie jak w poematach prozą Przybyszewskiego, tak i w *Szkicach do obrazu batalistycznego* sfera „rozwiązłości” (pojmwanej za Bataillem jako „roztopienie się”, „rozprężenie” struktury egzystencji¹²⁴) jest czynnikiem determinującym losy bohatera/bohaterów¹²⁵, dla którego/których „morze jest [sferą — A.N.] ostatecznej transgresji [spełnienie incestu i śmierć], która przerywa konwulsyjne krążenie między przestrzenią społecznego ładu i panerotycznego chaosu”¹²⁶. Ponadto — jak zauważył Wojciech Gutowski:

Wahanie się między egzotycznymi krainami erotyzmu a przestrzeniami „zwykłymi” zostaje z reguły rozstrzygnięte na korzyść obszaru o bogatszej semantyce, na korzyść „przestrzeni kontrkultury”.

¹²³ W. GUTOWSKI: *Egzotyzm młodopolskiej erotyki. Próba typo- i topologii*. W: IDEM: *Mit. Eros. Sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz 1999, s. 40. Na temat związków „obnażania” i „nagości” jako buntu przeciwko kulturowej Formie zob. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Naga dusza i epoka mundurów (O Stanisławie Przybyszewskim)*. W: EDAEM: *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985.

¹²⁴ Georges Bataille pisał: „Przejsie od stanu normalnego do stanu erotycznego pożądania zakłada względne roztopienie, rozprężenie bytu ustanowionego w porządku nieciągłym. Termin ten odpowiada znanemu wyrażeniu »życie rozwiąże«, kojarzącemu się z aktywnością erotyczną”. G. BATAILLE: *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*. Przeł. M. OCHAB. W: *Odmieńcy*. Wybór, oprac. i red. M. JANION, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982, s. 341.

¹²⁵ Zob. W. GUTOWSKI: *Egzotyzm młodopolskiej erotyki...*, s. 41.

¹²⁶ Ibidem.

[...] powyższy wybór odwraca ustalone w kulturze Zachodu wartościowanie ładu i chaosu. W tym wypadku przestrzeń uporządkowana [ład] okazuje się antywartością, jest fizycznie, (geograficznie) bliska, ale emocjonalnie „obca”. Fascynuje chaos (egzotyka orgii i dezintegracji), bowiem w nim ujawnia się erotyzm jako siła autonomiczna, tłumiona w przestrzeni społecznej¹²⁷.

Morze oznacza ponadto „syntezę męsko-żeńskiejsi całości-pełni [...] z transcendencją, zakorzenienia z ekspansją, potencjalności z czynem, amorficznego chaosu z indywidualizacją, chaosu z uduchowieniem. Jest swoistą syntezą syntez, kreacją nadrealnej przestrzeni, odpowiadającej miłości totalnej, poza wszelkimi regułami i ograniczeniami”¹²⁸. Zdaniem Barthes’a, „Ostatecznie bowiem funkcja dyskursu nie polega na tym, aby »straszyć, zawstydząć, zachęcać, wywoływać wrażenie etc.«, lecz aby pojąć niepojmowalne, czyli wszystko objąć słowem, nie pozostawiając na świecie nic nienazwanego”¹²⁹.

Ubortowski postrzega życie nielinearnie. Zacytujmy jeszcze jedną, dość obszerną wypowiedź pisarza:

Ja w ogóle nie widzę życia linearnie. Widzenie czyjejś historii, jako łatwej do opowiedzenia, jest dla mnie nieprawdziwe. Nawet jeżeli z pozoru jest to historia prosta, historia człowieka, który się urodził, chodził do szkoły, poszedł do jakiejś fabryki, gdzie pracował do końca życia, to jest w niej tyle pęknięć i tyle rzeczy, które można opisać. Mam nawet pomysł na taką książkę, tylko nie wiem czy to mi się uda zrobić. Chciałbym mianowicie opisać stany świadomości człowieka w sposób podobny do wykonywania badań. To znaczy przeprowadzić rozmowę z dwudziestolatkami, a potem badać tych samych ludzi dwadzieścia lat później. Chciałbym opisać stany człowieka, jego widzenie życia, pomysł na to życie w chwili, gdy ma kolejno piętnaście, trzydzieści pięć, pięćdziesiąt, siedemdziesiąt lat. Będzie trudno

¹²⁷ Ibidem, s. 42.

¹²⁸ Ibidem, s. 51.

¹²⁹ R. BARTHES: *Sade I...*, s. 42.

uwierzyć, że to jest ten sam człowiek. W rozmowie z dwudziestolatkiem byłby przedstawiony dzień, w którym idzie on na spotkanie z dziewczyną, a dwadzieścia lat później tej dziewczyny nie będzie już w jego życiu. Pewnie byłby zdziwiony, że taka kobieta mogła się w ogóle pojawić. Dla mnie to jest skomplikowany wykres życia niczym wykres na giełdzie. Są wzloty, upadki, do góry, na dół, dezintegracja pozytywna Dąbrowskiego. A na końcu się umiera. Większość końców jest straszna. Jeżeli spojrzysz się na kariery polityczne, gospodarcze, to z reguły jest tam jakieś straszne załamanie na końcu. Rzadko jest tak, że ktoś odchodzi w glorii. Podobnie jest ze związkami. Małżeństwo to nie jest ciąg happy endów, tylko to są jakieś straszne historie, cofnięcia się itd. To jest totalny chaos, przypominający minirynek kapitalistyczny, gdzie każdy próbuje coś kupić, sprzedać, każdy ma różne pomysły. U każdego z nas owo hasło, które powtarza diabeł z *Rezydentów* działa inaczej: u jednych uruchamia jakieś potworne zmiany, u drugich nie. Dla niektórych mężczyzn kobieta oznacza wejście w związek, dla innych służy tylko jako impuls do dalszych działań. [...] Tak samo poczucie czasu jest dla mnie bardzo ważną kwestią, ale wiąże się z tą mozaikowością, o której mówiłyście. Czasami przez rok nic się nie dzieje. A potem nagle w tydzień czy zaledwie w trzy sekundy wydarza się tyle, że nie da się tego w miesiąc opowiedzieć. Najlepiej widać to w powieściach. Czas również traktuję fragmentarycznie. [...] Czasami wszystko wydaje się bardzo chaotyczne, zaś z tego chaosu wyłania się pozorny porządek, ale nie da się życia opisać w ten sposób. Są rzeczy, które nawzajem z siebie nie wynikają, są rzeczy, których nie da się wytłumaczyć, psychika ludzka jest tak złożona, że trudno powiedzieć o co chodzi. Mamy kilka poziomów funkcjonowania¹³⁰.

¹³⁰ *Rozproszona rzeczywistość...*, s. 38.

Od mizoginizmu do autoerotycznego pisania

Jedna z dziennikowych notatek przynosi taką oto konstatację:

[...] rozbudzanie miłości własnej do indywidualnej sprawności w posługiwaniu się słowem: jeśli jest ono jedynie elementem niszczącym harmonię milczenia... skoro ułożone na słońcu zachowuje się tak jak wiele innych ciał, przechodzących w swej barwie od bieli do brązu... musi stracić wreszcie ekspresję i uzasadnienie bytu... musi ulec wobec potęgi milczenia, zdolnego do wyrażenia wszystkich myśli i uczuć... także tych, które w okresie hegemonii słowa uznane zostały za nie istniejące... i w takiej właśnie formie przetrwały do owego trzeciego dnia... który okazał się dniem ich zmartwychwstania.

SOB, s. 99

W *Szkicach*... można mówić o swoistym „przegadaniu”. Być może autorowi *Szczególnego przypadku pani Pullmanowej* chodziło o uwypuklenie tego, co w dyskursie *de facto* niewyraźne. Ważniejsze byłoby w takim wypadku to, co nie zostało wyrażone *explicite*. Pisanie jako „zrywanie zasłony mowy”¹³¹. Literatura dla autora *Seksu*

¹³¹ J. MOMRO: *Sekret i fascynacja* (Derrida, Quignard, Hegel). W: *Intymność wyrażona* (2). Red. A. NĘCKA, M. TRAMER. Katowice 2007. Ale Ubertowski zdaje się daleki temu miejscu koncepcji Pascala Quignarda, w którym (w *Życiu sekretnym*) czytamy: „Literatura jest nieustannym i coraz głębszym angażowaniem się aż do jej końca, zaangażowaniem w najsłabszą jej postać, w milczenie. Wynaalezienie pisma jest w istocie poszukiwaniem miejsca ciszy mowy. Jest to jedna i ta sama przygoda, której rezultatu nie znamy. To, czego nie może wypowiedzieć język mówiony, jest prawdziwym przedmiotem literatury. Czym w takim razie jest milczenie? Mową zanurzoną w echu, cieniem języka naturalnego”. P. QUIGNARD: *Vie secrète*. Paris 1998, s. 222. Wydanie polskie — *Życie sekretne*. Przeł. K. RUTKOWSKI. Warszawa 2006. Korzystam z tłumaczenia Jakuba Momry, zamieszczonego w szkicu *Sekret i fascynacja* (Derrida, Quignard, Hegel)... W przekładzie Krzysztofa Rutkowskiego znaleźć można inne tłumaczenie idiomu *mise un silence du langage*. Momro zamiast przyjąć autorskie sformułowanie, według którego powyższą frazę Rutkowski tłumaczy jako „utula mowę milczeniu”, wybiera bardziej dosłowną możliwość przekładu.

i trwogi funkcjonuje na prawach doświadczenia, „konstruuując egzystencję i równocześnie wymuszając nieustanne weryfikowanie jej pozycji”¹³².

Interpretacja — powiadał Quignard — sięga głębiej niż archeologia. Oczywiście, archeologia wydobywa zawartość niedostrzeżalną, starożytną, przedwstępną, sekretną. Sekret zagrzebany w ziemi. Ale prawdziwym sensem partytury lub instrumentu, lub ciała nacechowanego seksualnie, jest tekst, który dopiero powstanie w przyszłości. Tekst zawierający wirtualnie więcej niż wszelkie jego dotychczasowe przekłady¹³³.

Lektura miałaby więc aspekt pozytywny i byłaby doznaniem *stricte* intymnym (bo umożliwiającym zamknięcie się w wewnętrznym świecie). Quignard postuluje „tekst przyszłości”, czyli — by tak rzec — przenoszenie podmiotu w

sferę marzenia, niejasności sensu, ontologicznego poluzowania warunków możliwej obecności. Quignardowi zależy jednak, aby ten mit o tekście przyszłości [...] nieustannie prolongować w każdorazowym akcie lektury, która choć z założenia ma stanowić nieskończony proces składa się również ze znaczących ekscesów, wyjątków zaburzających siłę systemu języka. Interpretacja zrównuje się wówczas z transgresją¹³⁴.

„Pisanie i lektura może być jedynie — jak konstatawał Jakub Momro — podejmowaniem wysiłku uobecnienia tego marzenia, które zmierza do uobecnienia mowy w milczeniu”¹³⁵. Z potrzeby tej autor *Rezydentów* zdaje się czerpać przyjemność. Widzieć w tym można także próbę zniesienia różnicy między tym, co rzeczywiste i literackie, wewnętrzne i zewnętrzne, czyli — dążenie do pełni.

U Ubertowskiego, podobnie jak u Cezarego K. Kędera, da się wychwycić rys mizoginistyczny, który byłby konsekwencją odczuwa-

¹³² J. MOMRO: *Sekret i fascynacja* (Derrida, Quignard, Hegel)...

¹³³ P. QUIGNARD: *Życie sekretne...*, s. 300.

¹³⁴ J. MOMRO: *Sekret i fascynacja* (Derrida, Quignard, Hegel)...

¹³⁵ Ibidem.

nia strachu przed ofensywnymi, wyemancypowanymi kobietami, które nie tylko przejmują „władzę” na polu zawodowym, ale obejmują pozycję dominującą w kontaktach erotycznych¹³⁶.

Marynarz powiada np.: „[...] port jak port... kobiety są wszędzie takie same... ja ich nie rozróżniam... zwłaszcza jeśli robią to dobrze...” (SOB, s. 263). Kobiety — sprowadzone głównie do „dupy” i piersi — traktowane są jak towar. „Miała pewnie dupcię twardą jak orzeszek” (SOB, s. 275) — przeczytamy w jednym z fragmentów, w innym zaś: „[takie — A.N.] dupy jak ty nie znajdą nabywców” (SOB, s. 284). Mają służyć jedynie zaspokojeniu męskich potrzeb erotycznych. Być może jednak powodem takiego zredukowanego opisu jest niedojrzałość seksualna narratora, dla którego kobiety są dostępne jedynie w sferze fantazmatycznej¹³⁷. Niewiele o nich wiedząc, sprowadza je do atrybutów, które kojarzą się z kobiecią cielesnością. Stereotypowo też klasyfikuje kobiety na dwie grupy: dziwki i cnotki (czyli czerwieniące się przy byle okazji tzw. panienki z dobrego domu). Dostrzec tu można podobieństwo do Sadowskiego dyskursu. Komentujący autora *Zbrodni miłości* Barthes zauważył, że

¹³⁶ Zob. W. GUTOWSKI: *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*. Kraków 1992, s. 21. Chociaż można by łączyć go z tym, co aż nazbyt oczywiste — z grą (z) kreacją mężczyzny *macho*. Według Klausa Theweleita taki typ mężczyzny jest ucieleśnieniem faszyzmu, który ukształtował się w opozycji do historii kobiety. Zob. B. KOZAK: *Męskie fantazje Klausa Theweleita...*, s. 104. Tak o tym pisał: „Jeśli przyjąć, że istnieje »faszystowski« sposób tworzenia rzeczywistości i spojrzeć na ten sposób jako na wypaczoną formę odczuwania pragnień, wtedy trzeba też przyjąć, że faszyzm nie jest kwestią formy państwa ani gospodarki, nie jest w ogóle kwestią systemu [...] Faszyzm należy zrozumieć i zwalczać dlatego, że jako wciąż obecny lub możliwy sposób tworzenia rzeczywistości w pewnych okolicznościach może stać się — i jest — *naszym jej tworzeniem*”. K. THEWELEIT: *Männerphantasien*. T. 1. Frankfurt am Main 1977, s. 226. Cyt. za: B. KOZAK: *Męskie fantazje Klaus Theweleita...*, s. 104. I dalej: „Stanie się jasne, że faszyzm jest aktualną rzeczywistością, kiedy spróbuje się odpowiedzieć na pytanie, jaką rzeczywistość tworzą dzisiejsze relacje między kobietami a mężczyznami”. Ibidem. Potwierdzeniem tej tezy jest dla Theweleita model rodziny, traktowanej jako podstawowa (będąca formą kontroli) komórka społeczna, nie zaś jako miejsce życia. Zob. ibidem.

¹³⁷ Zob. T. KOMENDANT: *Telemach nie wrócił...*, s. 12.

Analityczny z natury język nie zna innego sposobu na ujęcie ciała, jak tylko je pokawałkować; ciało jako całość znajduje się poza zasięgiem języka, a do pisania (*écriture*) przedostają się jedynie jego kawałki, aby ciało *ukazać*, należy albo dokonać przemieszczenia, przełamania go w metonimii ubrania, albo zredukować je do jednej z części; pod tym warunkiem opis znów staje się wizjonerski i odnajduje się utracone szczęście wypowiedzienia¹³⁸.

¹³⁸ R. BARTHES: *Sade II...*, s. 137—138.

„W domach z betonu
nie ma wolnej miłości”^{*}
(De)konstruowanie erotyzmu
w *Antologii twórczości p.*
Cezarego K. Kędera

Analogiczne związki pisania i erotyki zostały już opisane na wiele sposobów. Erotyka, będąc integralną częścią „tekstu egzystencji”, umożliwia penetrację nawet najgłębszych pokładów człowieczego „ja”. Właśnie owe — wypływające z Barthesowskich inspiracji — erotyczne relacje z pisaniem i czytaniem stały się tematem spajającym małe narracje opowiadane na kartach *Antologii twórczości p.* Cezarego K. Kędera¹. To — najkrócej rzecz ujmując — zbiór opowieści, anegdot, enuncjacji, które pogrupowane zostały w trzy segmenty, zatytułowane kolejno: *Metafora. P., Mit. P., Poza. T.* Pierwsza z nich została zogniskowana wokół zdarzeń z życia codziennego, takich jak poranne wstawanie, jazda do szkoły/pracy środkami komunikacji miejskiej, rozmowy z bliskimi i przypadko-

^{*} Cytat z piosenki *W domach z betonu* Martyny Jakubowicz.

¹ C.K. KĘDER: *Antologia twórczości postnatalnej. D.G.J.Ł.O.S.W.* Bytom 1996 (ATP). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie podaję numer strony, na której dany cytat się mieści.

wo spotkanymi ludźmi czy zapiski spotkań erotycznych. Znajdźmy tu m.in.:

„Chcę ciebie” wyrwało mi się raczej mimo woli, nie powinienś mówić takich rzeczy kobietom, nie powinienś mówić niezależnie od tego, jakiego koloru mają oczy. Fikcyjne wyznanie, fikcyjne rozmowy, fikcyjne preteksty do spotkania tej trzydziestoletniej szatynki, fikcyjne wszystko oprócz pamięci nieoczekiwanego wyznania popartego potężną erekcją i idiotycznym postanowieniem, że skoro planuje trzecie dziecko, to będzie ono moje. I jeszcze jeden, ale o wiele bledszy ślad: dotknięcie jej ust, miękkie i wilgotne, odpowiadające nieśmiało „może” na moje nie wypowiedziane pytanie. Lepiej przypomnij sobie jakiś inny punkt czasu, poparty potężnym oklapnięciem, na przykład subtelne wycieranie nosa śmiało konkurujące z trąbami jerychońskimi albo to jej nieszczęsne wyobrażenie siebie, że wybiera z samczej oferty co jej się podoba, a wybrańca dotykającego jej dłoni powinien przeszywać metafizyczny dreszcz. Naturalnie przypominanie sobie czegokolwiek, by stworzyć ciąg w rzeczywistości i hołubienie wyborów „mimo woli” do niczego nie prowadzi, lepiej wymyślić coś, co gdy będziemy ją rznąć, podnieci naszą wyobraźnię do orgazmu. R.

ATP, s. 12

Budzik zadzwonił o siódmej, zmusiłem się do wstania natychmiast, zjadłem coś i wziąłem prysznic. Elektryczna kolejka chodzi co pół godziny — miałem jeszcze dwadzieścia minut, próbowałem coś czytać, ale byłem zbyt zmęczony. Hasłowo określony plan dnia wyglądał następująco: dojazd do pracy, dwanaście godzin przy maszynie, powrót do domu, sen. Kolejny dzień bezsensownej — bo jałowej i marnie opłacanej — harówki. Mógłbym właściwie robić cokolwiek innego, ale co za różnica czy stracę wzrok przy komputerze, czy rękę przy tokarce. Poprawiło się zresztą ostatnio — dyrektor przestał reagować na moje notoryczne dziesięciominutowe spóźnienia. T.

ATP, s. 15

lub:

Naprawdę będzie wszystko jak zawsze: umrę, a przedtem będę cierpiał, jedyny problem: kiedy i jak mocno. Rozbijam się poki

co między ludźmi ograniczany prawami natury ludzkiej, które próbuję zwalczać wytworami społeczeństwa i prawami społeczeństwa, które próbuję zwalczać przedstawiając się jako człowiek. Uważam, że to staromodne rozróżnienie tak daleko nic nie mówi, że określa mnie od a do z. A.

ATP, s. 46

Tematem przewodnim *Mitu. P.* jest wojna i związane z nią traumatyczne doświadczenia (działania konspiracyjne, ucieczki przed nieprzyjacielem, więzienie, ale i intymne zbliżenia kochanków, którzy mogą nie przeżyć miłosnej nocy). Wśród notatek odnajdziemy przeto takie oto zapiski:

Nie mieliśmy już dokąd iść — za nami Niemcy, przed nami Sowietci, byliśmy zmęczeni, brudni i głodni. Rzadki brzoźowy zagajnik, w którym rozlokowała się nasza kompania, dawał mało cienia, do źródła, które na szczęście tam było, zrobiła się natychmiast kolejka z menażkami, słońce prażyło niemiłosiernie. Ustawione w kozioł karabiny, z których przez dwa tygodnie ani razu nie wystrzeliliśmy, obsikiwał jakiś przybłąkany pies [...]. Jadźka, gdy się żegnaliśmy szepnęła mi, że jest w ciąży, obiecywałem jej, że jak wrócę to się z nią ożenię, ale jeżeli długo będą mnie trzymali w obozie jenieckim, to wstyd będzie z brzuchem jak bęben przed ołtarzem stawać, a potem co, z panną z dzieckiem się żenić?

ATP, s. 122—123

Ostatnia z tworzących *Antologię twórczości p.* części przypomina z kolei pamiętnik dorastającego nastolatka, którego fragmenty przeplatane są sparodiowanymi wycinkami z młodzieżowej prasy czy kultowych seriali telewizyjnych. Przywołajmy jeden z fragmentów:

Mój sweter pachnie Nelą, nie wiem czy to perfumy, czy zapach włosów, w każdym razie ona. Przypomniałem sobie, że w tym swetrze pieściłem się już z kilkoma dziewczynami, na pewno z Marzeną (czy Bożeną) na ostatnich wakacjach i na tych sa-

mych z Iwoną z Gorzowa. Tym nieokreślonym zapachem kobiety pachniały też moje koszule, gdy wracałem od Beaty.

ATP, s. 153

Oziębła wobec emira Isabel wzbudza w nim głęboką miłość, emir mimo sprzeciwu doradców, chce porzucić żonę i ożenić się z Isabel. Swoim uczuciem zdobywa serce dziewczyny, która ma żal do Boabdila, że nie zaryzyko. Wał utraty tronu i nie odebrał jej emirowi Kasim. Brat emira zawiązuje spisek z Fatimą przeciw niemu i Isabel, ponieważ Fatima pochodzi z rodu proroka, łatwo będzie podburzyć lud przeciwko Hassanowi, który chrześcijankę chce uczynić królową, wkrótce zbuntowany lud skanduje imię Fatimy i żąda tronu dla Boabdila. Emil każe uwięzić syna i w obawie przed narastającymi zamieszkami rozkazuje wygnać Isabel, gdy widzi ją opuszczającą pałac wybiega za nią i nie pozwała jej odejść [...].

ATP, s. 166—167

I jeszcze jeden:

Trzeba mieć zdrowo nawalone, żeby imprezować na dzień przed maturą, ale w końcu raz się żyje: to były urodziny kogoś, kogo imienia nie zapamiętałem, zaproszono tylko cztery dziewczyny, facetów było chyba dziesięciu, zgodnie ze swoją starą zasadą, nie trzymałem Małgorzaty na smyczy, ale dawałem jej szansę bycia adorowaną — a miała powodzenie, bo dosyć dobrze tańczy (bez przesady jednak i niestety). Zabawa była, jak na tak małą liczbę kobiet, niezła. Małgorzata wydawała się być cała szczęśliwa, od czasu do czasu tańczyłem z nią czy całowaliśmy się krótko a potem ruszaliśmy w inne rewiry, dopiero kiedy gdzieś koło jedenastej poszła do łazienki, wślizgnąłem się szybko za nią: po krótkich, ale gwałtownych pieszczotach przełożyłem ją przez pralkę i przeleciałem od tyłu na stojaka — pierwszy raz miała orgazm w czasie stosunku, przez kilkanaście minut nie była w stanie się pozbierać, bo trzęsły jej się nogi [...].

ATP, s. 194

Ten bardzo wybiórczy wyciąg cytatów może — pozornie — dowodzić, że zamieszczone w *Antologii twórczości p. historyjki* mają ze

sobą niewiele wspólnego. Głębsza analiza materii tekstowej pozwala jednak stwierdzić coś zupełnie przeciwnego. Debiut prozatorski Cezarego K. Kędera został wymierzony w lekturowe przyzwyczajenia czytelnicze².

² Zwracali na to uwagę również recenzujący tę prozę Krzysztof UNIŁOWSKI: *Żywoć rozproszony*. W: IDEM: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998; J. TOMKOWSKI: *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996*. Warszawa 1998 (Tomkowski postrzegał *Antologię...* jako „jedyną chyba udaną powieść eksperymentalną ostatnich lat”, nie mającą jednak nic wspólnego z „rewolucją językową”. Zob. ibidem, s. 113); M. ORSKI: *Badacz „twórczości postnatalnej”*. „Nowe Książki” 1996, nr 11 (por. też rozszerzoną wersję tego tekstu: *Nasza postdekadencja*. „Odra” 1998, nr 12.). Najprawdopodobniej owym stawianiem barier lekturowych należy tłumaczyć pewne kłopoty interpretacyjne recenzentów komentujących debiut prozatorski Kędera, jak czytanie *Antologii...* w kontekście banalizmu (M. RABIZO-BIREK: *Mizéria w sosie własnym*. „Twórczość” 1997, nr 3) czy jedynie postmodernistycznej zabawy (M. PISARSKI: *Mizéria w sosie własnym czyli powieści pokoleniowej nie będzie*. „Czas Kultury” 1996, nr 5–6). Wielu krytyków, nawet tak doświadczonych jak Mieczysław Orski, nie dostrzegło nadrzędnej zasady organizującej tekst Kędera (zob. M. ORSKI: *Badacz „twórczości postnatalnej”...*) lub miało problem ze znalezieniem wytłumaczenia dla „dziwnych” inicjałów znajdujących się na końcu każdej małej narracji (zob. R. CHOJNACKI: *Kiełbie we łbie czyli o dwóch takich co napisali książkę*. „Studium” 1996, nr 5; M. PISARSKI: *Mizéria w sosie własnym czyli powieści pokoleniowej nie będzie...*). Chojnacki nie ma racji, gdyby bowiem przyjąć, że litery te rzeczywiście są inicjałami (co mogłoby zostać wytłumaczone potrzebą graficznego podkreślenia zredukowania osobowości do inicjału, czy też rozmycia „ja” w zbiorowej świadomości), to trzeba by uznać, że mamy do czynienia z wieloma narratorami, a przeczy temu jednorodny styl wypowiedzi. Bliższy prawdy był Dariusz Nowacki, którego zdaniem to jedna ze sztuczek Kędera. „Otóż nawykowe sposoby czytania — konstatował autor *Wielkiego Wczoraj* — skłaniają odbiorcę do poszukiwania »instrukcji obsługi« (była w nią wyposażona wcześniejsza publikacja Kędera — *Sekwencje*). Spodziewamy się tedy, że na przykład literowy szyfr przybliży nas do odkrycia zasady narastania sensu, a być może także do zasady dystrybucji znaczeń. Lecz to ślepa uliczka... co nie oznacza wszakże, aby obecność literek zamykających każdy segment narracji była chwytem funkcjonalnie pustym. Jakkolwiek bowiem literki nie układają się w żaden zobowiązujący wzór (w instrukcję obsługi), to jednak wskazują one na pewnen mechanizm przesunięcia czy raczej pracy języka. Wypowiedzenie A wymusza pojawienie się B, lecz w tym wypadku niewiele ma to wspólnego z ciągiem przyczynowo-skutkowym, z tradycyjną logiką fabuły”. D. NOWACKI: *Cezary w poszukiwaniu Konrada na tropach Witolda*. „Kresy” 1996, nr 4, s. 164–165. Por. korygującą recenzję UNIŁOWSKIEGO: *Żywoć rozproszony...*

Zamysł kompozycyjny jest możliwy do uchwycenia. Proza ta bowiem — mimo iż „poszatkowana”, utrzymana została w jednolitej stylistyce. Brak tu wprawdzie wielowątkowej, symultanicznej fabuły czy polifonicznej narracji, które byłyby poukładane zgodnie z jakąś przemyślaną zasadą przyczynowo-skutkową, dzięki czemu można by znaleźć to, co wiąże ze sobą pomieszczone w *Antologii...* opowiadania. Taka zasada uspoźniająca jednak istnieje. Dotarcie do niej jest utrudnione nade wszystko z powodu podania metody spajającej wprost³. Zwodzi natomiast — przykuwając uwagę — „podrabianie” praktyk awangardowych, na czele z wielowątkowością, brakiem jednego narratora wiodącego czy wielowariantowością opowieści, które zaznaczone zostały już na poziomie tytułu książki (zredukowanego na stronie tytułowej do *Antologii twórczości p.*) oraz tytułów poszczególnych sekwencji zbioru. Mechanizm obmyślenia owych tytułów nawiązuje do polisemicznego stylu Witolda Gombrowicza, którego fascynacje projektem literatury są łatwo dostrzegalne w prozie autora *Najnowszego modelu*. Nie o naśladowaniu stylu Gombrowicza tu mowa, a o metatekstowych związkach. „Twórczość p.” można rozszyfrować jako „twórczość **p**isarską/**p**rozatorską”, „twórczość **p**oczątkową/**p**ierwszą/**p**ierwotną”, „twórczość **p**ostmodernistyczną” lub „twórczość **p**oststrukturalistyczną”, czy — jak podpowiada autor — „**p**ostnatalną”⁴. Podobne wieloznaczne wypustki interpretacyjne — poszerzające pole manewru na różnych płaszczyznach tekstu — otwierają pojęcia typu: *metafora*, *mit* oraz *poza*.

Owa wielowątkowość i wielogłosowość sprawiają, że na pierwszy rzut oka nie sposób powiedzieć, co jest tzw. spoiwem prozy Kędera, choć — oczywiście — próby jego odszukania miały miejsce. Oto jak próbował streścić to, co między okładkami tomu prozatorskiego Kędera, jeden z recenzentów — Robert Chojnacki. Krytyk konstatawał, iż *Antologia twórczości p.*

³ Por. K. UNIAŁOWSKI: *Żywoć rozproszony...*, s. 136.

⁴ Chojnacki używa nie do końca przekonującego argumentu, twierdząc, że znajdująca się po tytułach rozdziałów litera „p” oznacza „postnatalny”. Hipotezy tej nie potwierdza bowiem trzeci segment — *Poza*, po którym została zamieszczona litera „t”. Zob. R. CHOJNACKI: *Kiełbie we łbie...*

w 90% dotyczy kopulacji. Kopulacji młodzieńczej, licealnomaturalnej, uwzględniającej zachowania nietypowe i w ilościach zdolnych powalić mężczyznę o organizmie kaszalota, ale wszystko [...] rozdziela się na ilość osób trudną do określenia. Pozostałe 10% zajmują: picie wódki 6%, streszczenie mydlanych oper 2%, zwierzenia ze stanów twórczego niepokoju (czyt. wątpliwości co do jury konkursów poetyckich) 1%, echa wydarzeń politycznych o,874532%, inne o,123468%⁵.

Słowem, w odczuciu Chojnackiego tematem nadrzędnym książki jest obarczona podtekstem degradującym (zatem: poniżającym, upodlającym) aktywność seksualna, będąca zarazem podstawową czynnością ludzką, przyćmiewającą i wypierającą na dalsze plany wszystko inne (z alkoholizmem i polityką łącznie). To w opinii krytyka sprawiło, iż powstała „powieść o Niczym”. „Kęderowi — pisał Chojnacki — udało się przejść samego siebie, bo z fragmentów, które jednak są o czymś, stworzył całość, która jest zupełnie o niczym”⁶. Zaraz potem, przecząc samemu sobie, podaje dość spójną i przekonującą (choć krótką) interpretację, powiadając, że *Antologia twórczości p.:*

to wielka metafora masowej świadomości współczesnego człowieka, którego podmiotowość zagrożona jest nie tylko poprzez nieustanne procesy mentalnej dezintegracji, ale i od zewnątrz, poprzez upodobnienie, zabicie z całą masą, powtarzanie przez wszystkich tych samych schematów, napotykanie jednostek tak samo płytkich i bezwolnie dryfujących po morzu życia. W końcu okazuje się, że wszyscy swoje życie tak czy inaczej przegrali. To również opowieść o niedojrzewaniu⁷.

Podobnego zdania, choć ostrzej wyrażonego i pejoratywnie naznaczonego, była Magdalena Rabizo-Birek, która przeczytała prozę autora *Sekwencji* w kategoriach banalizmu⁸ i ustawiła ją wśród książ-

⁵ Ibidem, s. 170.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 171.

⁸ Zob. M. RABIZO-BIREK: *Mizeria w sosie własnym...* Zob. też hasło „banalizm” w *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Oprac. P. DUNIN-

żek „nieistotnych”. W moim odczuciu sprawa jest bardziej skomplikowana, a próba wpisania *Antologii twórczości p. w obręb tekstów banalistycznych*, których zasadność ontologiczna nie raz została podana w wątpliwość, niewystarczająca czy też spłycająca problematykę. Przede wszystkim dlatego, że tendencja ta ma *de facto*

-WĄSOWICZ i K. VARGA. Warszawa 1995, s. 14–15. Por. P. DUNIN-WĄSOWICZ: *O czystości pojęcia banalizm*. W: IDEM: *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III RP*. Warszawa 2000 (przedruk w: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Red. D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2003, s. 194–204). Por. M. FLEISCHER: *Banalizm? Overground: cechy charakterystyczne — tendencje — prądy*. Przeł. M.J. JAWOROWSKI. W: *Xerofuria. Antologia-katalog. III Warszawski Art Zine Show*. Red. P. DUNIN-WĄSOWICZ. Warszawa 1995; G. PLANETA [P. Dunin-Wąsowicz]: *Banalizm, czyli honorowe wyjście z sytuacji*. „Frona” 1995, nr 4–5; K. DUNIN: *Wszędobylstwa porządku (Wspak od wysp Miłosza)*. „Twórczość” 1998, nr 4; D. NOWACKI: *Banalizm jest dobry na wszystko!* „FA-art” 1998, nr 1–2, s. 11–14; Z. KOPEĆ: *Między banałem a eposem*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 2. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2002; M. LACHMAN: *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, s. 129–155 (autorka określa banalizm mianem „tandetyzmu”. Por. EADEM: *Gry z „tandetą” w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2004); K. UNIŁOWSKI: *Elitarni, popularni, głównonurtowi, niszowi. Między obiegami współczesnego życia literackiego*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIOŃ, T. CZERSKA. Kraków 2005, s. 75–83. Warto przypomnieć, że pojęcie to zrobiło furorę. Poszukiwanie przejawów dykcji banalistycznej zarówno na gruncie poetyckim, jak i prozatorskim doprowadziło do ugruntowania się terminu. Zob. m.in.: J. KLEJNOCKI: *Ach, jaki wielki ten palec*. „Polityka” 1996, nr 39; J. STRĘKOWSKI: *Banaliści i banalitycy*. „Plus Minus” [dodatek do „Rzeczpospolitej”] 1996, nr 273; J. KLEJNOCKI: *Jedyny podmiot zdarzeń: ja*. „Nowy Nurt” 1996, nr 8; P. MAJERSKI: *Było banalistów wielu*. „FA-art” 1996, nr 4; mat [T. MAJERAN]: *rec. antologii Macie swoich poetów*. „Odra” 1996, nr 9; *Lelum polelum?* Z M. MELECKIM, poetą, rozmawia T. HRYNACZ. „Czas Kultury” 1997, nr 4; M. MIZURO: *W poszukiwaniu utraconej powieści (pokoleniowej)*. „Odra 1998”, nr 7–8; *Depattitacja i inne opowiadania*. Z A. WIEDEMANNEM rozmawia D. RÓŻYCKA. „Studium” 1998, nr 10; J. SOBOLEWSKA: *Obosieczny stereotyp*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12; J. KLEJNOCKI: *Oda do dresu*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 42; *Banalizm (hasło)*. W: *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. MARECKI, I. STOKFISZEWSKI, M. WITKOWSKI. Kraków 2002, s. 353–354; W.K. PESSSEL: *Stygmat szuflady a poetyka internetowego banalizmu*. W: *Liternet. Literatura i internet*. Red. P. MARECKI. Kraków 2002; P. SIWECKI: *Optymizm warunkowy albo kilka tautologicznych uwag na temat literatury alternatywnej — Avant-Pop i banalizm jako strategie istnienia*. „Ha!art” 2003, nr 3–4; V. SĄJKIEWICZ: *Sztuka konsumpcyjna? Od transawangardy do banalizmu*. W: *Wiek Awangardy*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków 2006, s. 209–220.

status nic nieznaczącego, acz „efektownego frazesu”⁹, pod którym kryje się — by przywołać definicję Rafała Smoczyńskiego — „ograniczenie literatury do najbardziej wytartych schematów, pospolicich bohaterowie w banalnej sytuacji, pokazywanie ludzi głupszych, niż są w rzeczywistości”¹⁰. Za „podbudówkę” teoretyczną posłużyły tu nie do końca zmodyfikowane przez Pawła Dunin-Wąsowicza tezy Michaela Fleischera, które stały się pretekstem do mówienia w kategoriach rewelatorstwa o produkcjach literackich sytuujących się na pograniczu grafomanii (lub/i grafo-manii¹¹). Zdaje się jednak, że ową praktykę „świadomego tworzenia nieinteresujących tekstów”, idąc podrzuconym przez Dariusza Nowackiego śladem, należałoby łączyć raczej z „doświadczeniami peryferyjnymi”, jakich realizacje silnie obecne były w literaturze polskiej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia (choćby w twórczości Mirosława Białoszewskiego)¹².

Nie taki, jak myśle, był zamysł Kędera, który nie tyle okazywał *désintéressement* względem zastanych (obowiązujących w obrębie literatury wysokoartystycznej) hierarchii i tradycji, ile grał (z) konwencjami oraz stereotypami (również, jak sądzę, z propagowaną tak chętnie w latach dziewięćdziesiątych dykcją banalistyczną). *Antologia twórczości p.* ma bowiem skrupulatnie skonstruowane tzw. drugie dno. To proza z „nadwyżką” intelektualną, a tej przecież miało — programowo! — brakować projektom spod znaku tendencji banalistycznej. Niezbyt szczęśliwy kontekst interpretacyjny, jakim chciała objaśnić debiut prozatorski bytomskiego pisarza Rabizo-Birek, wziął się — jak sądzę — z poddania się badaczki umiejętnościom uwodze-

⁹ Zob. D. NOWACKI: *Banalizm jest dobry na wszystko!...*, s. 11.

¹⁰ R. SMOCZYŃSKI: *Przyspieszyć koniec świata*. W: IDEM: *Żadna rozrywka dla chłopców*. Warszawa 1993, s. 14. Pierwodruk: „Życie Warszawy”, jesień 1992.

¹¹ Por. R. ZIMAND: *O grafo-manii i grafomanii, a także o naukach płynących z lektury „Dzienników”*. W: IDEM: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990. Por. C.K. KĘDER: *O grafomanii totalnej. „FA-art”* 1993, nr 1. Byli i tacy, którzy banalizm postrzegali jako specyficzny — stawiający opór komercji — typ kampu. Zob. M. LACHMAN: *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych...*, s. 137. Por. W. RATAJCZAK, R. OKULICZ-KOZARYN: *Trądzik na tapecie*. „Czas Kultury” 1998, nr 3; A. MIZERKA: *Kamp po polsku*. „Polonistyka” 2003, nr 10.

¹² Zob. D. NOWACKI: *Banalizm jest dobry na wszystko!...*, s. 12.

nia, czy raczej — zwodzenia, którego próbkę zaprezentował w *Antologii...* autor *Najnowszego modelu*. Krytyczka dała się zwieść samemu Kęderowi, który bodaj w dwóch miejscach swej antologii podpowiada z premedytacją taką metodę twórczą. Czytamy:

Moje życie umysłowe jest żalosnym błakaniem się między egzystencjalizmem a postmodernizmem [...]. To przykre, ale największym problemem, z jakim się borykam, jest znalezienie sposobu pozwalającego bezkarnie mówić i pisać głupstwa. Zresztą jest prawie pewne, że zajmując się takim akurat problemem, próbuję ukryć rzeczywistą pustkę wewnętrzną, jałowość rozważań i brak artystycznego talentu.

ATP, s. 15—16

I dalej: „Prawdę mówiąc, tu muszę pana zmartwić, chciałem wyrazić cokolwiek” (ATP, s. 101). Przywołane „wyznania” brzmią poniekąd jak swoiste przyznanie się do praktycznego zastosowania głównych wyznaczników trendu lansowanego w Polsce przez Dunin-Wąsowicza. A jednak w zacytowanych sformułowaniach ukryta jest ironia oraz zaproszenie do wzięcia udziału w swoistej (rodem z postmodernizmu?) grze¹³, choć powód umieszczenia *Antologii twórczości p.* wśród tekstów banalistycznych przez Rabizobirek mógł mieć inny kontekst. Podstawą do widzenia tego typu powiązań mogło stać się opisywanie przez Kędera spraw powszechnie uznawanych za banalne. Magdalena Lachman dowodziła, że banał zrobił w minionej dekadzie niemałą karierę. Badaczka pokazując różne aspekty istnienia pojęcia, wskazywała także na językową warstwę przekazów artystycznych,

których twórcy świadomie operują formułami pozbawionymi treści. Pisarze chętnie korzystają zatem z gotowego — podsu-

¹³ O tym, że debiut prozatorski Kędera jest postmodernistyczną zabawą przekonywał Mariusz Pisarski. Recenzent konstatował: „Cóż zatem pozostaje, gdy proza na oczach czytelnika pozbywa się większości swoich tradycyjnych funkcji, przywilejów i »powinności«? Wydaje się, że nic... oprócz dobrej zabawy. Chyba tylko jej *Antologia twórczości postnatalnej* nie skąpi. Talent i erudycja wydają się podporządkowane jedynie temu celowi”. M. PISARSKI: *Mizeria w sosie własnym, czyli powieści pokoleniowej nie będzie...*, s. 108.

wanego dziś w zmultiplikowanej ilości przez kulturę masową — słownika komunałów, uznając slogany i klisze (zużyte przez wielokrotne powtarzanie, ale też od razu rozpoznawalne jako stałe zbitki słowne) za swego rodzaju językowe *ready-mades*, odpowiedniki „gotowych obiektów”¹⁴.

Nie da się ukryć, że autora *Sekwencji* zainteresowały rzeczy banalne, a konstruując tkanę narracyjną, wykorzystał językowe *ready-mades*. To jednak — moim zdaniem — za mało, by lokować debiut prozatorski Kędera w obrębie banalizmu. Moje odczucia potwierdzałaby interpretacja Pawła Majerskiego, którego zdaniem Kęder, „czyniąc swego rodzaju narracyjno-fabularne przymiarki i oferując czytelnikowi powieściowe puzzle — podejmuje kwestie samopoznania oraz dookreślenia w interakcyjnych układach społecznych, mitach środowiskowych i kulturowych”¹⁵.

¹⁴ M. LACHMAN: *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych...*, s. 151. Por. W. BOLECKI: *Powieść jako ready-made*. W: IDEM: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej. Kraków 1996. Krzysztof Varga nazywa to zjawisko „werbalnymi slajdami” (zob. K. VARGA: *Śmiertelność*. Czarne 1998, s. 199), Paweł Leszkowicz zaś stosuje określenie „strategia przywłaszczania” (zob. P. LESZKOWICZ: *Przywłaszczenie. „Obieg”* 1994, lipiec—wrzesień). Lachman obok powieści Manuei Gretkowskiej, *Terminalu* Marka Bieńczyka, *Gniazda aniołów* Jarosława Gibasa, *Podróży do ostatniej strony* Huberta Adamowskiego (Adama Ubortowskiego), *Pizzy weselnej* Darka Foksa oraz tekstów reprezentantów „młodsze” pokolenia: Sławomira Shutego, *Copyrightu* Michała Witkowskiego czy *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej, umieściła także *Antologię twórczości* p. Kędera. Zob. M. LACHMAN: *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych...*, s. 151—152. Można podać jeszcze inne wyjaśnienie. Zdaniem Violetty Sajkiewicz, „W problemowym centrum banalistycznej zabawy w sztukę znajduje się kwestia granic oraz końca modernizmu, jego nie tyle wyczerpania, ile niemożności. W tym znaczeniu banalizm posiada sens przede wszystkim metaartystyczny [...]. Jest zamknięciem, oczyszczającą i niwelującą wysoki modernizm parodią. Stąd skłonność banalistów do nadużywania, dysfunkcjonalizacji chwytów typowych dla najbardziej ekskluzywnych odmian awangardy”. V. SAJKIEWICZ: *Sztuka konsumpcyjna?...*, s. 219. Por. K. UNIEŁOWSKI: *Elitarni, popularni, głównonurtowi, niszowi. Między obiegami współczesnego życia literackiego...*, s. 46.

¹⁵ P. MAJERSKI: *Górnośląski ruch literacki po roku 1989*. W: *Śląsk literacki. Materiały V sesji śląskoznawczej pracowników naukowych, studentów i gości Wydziału Fi-*

Gdzie zatem powinno być miejsce *Antologii twórczości p.* w sytuacji, gdy banalizm jest w tym przypadku (ale przecież nie tylko w tym) bezpodstawną kategorią opisową¹⁶? Recepcja omawianej tu książki wskazuje ucieczkę w nie mniej problematyczne rejony — w przestrzenie estetyki postmodernistycznej. Aby jednak sprawdzić, czy ta formuła jest bardziej adekwatna, należy podjąć trud dekonstrukcji, do jakiego zachęca Kęder.

Bratanie się z codziennością

Pierwsza część *Antologii twórczości p.* Cezarego K. Kędera to zbiór migawkowych „faktów egzystencjalnych”, które — mówiąc za Adamem Wiedemannem — posłużyły do zobrazowania procesu zamieniania tzw. zwyczajnego życia w fikcję, archetyp. Zabieg ów miał z kolei posłużyć do stworzenia „panoramy zbiorowej wyobraźni”, stanowiącej „ironiczną polemikę z mitami »młodego człowieka« i »człowieka dorosłego«”¹⁷. W podobnym duchu pisał Jan Tomkowski, któ-

lologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 8—9 listopada 2000. Red. M. KISIEL, B. MORCINEK-CUDAK, T.M. GŁOGOWSKI. Katowice 2001, s. 132.

¹⁶ Magdalena Lachman jest przeciwnego zdania. W jej przekonaniu banalizm sprawdza się jako kategoria opisowa. Zob. M. LACHMAN: *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych...*, s. 133.

¹⁷ A. WIEDEMANN: *Cztery powieści unistyczne*. „FA-art” 1997, nr 1, s. 96. Na fakt, że mamy tu do czynienia ze swoistym portretem zbiorowym, zwracali uwagę i inni recenzenci *Antologii...* (zob. m.in. J. Tomkowski: *Dwadzieścia lat z literaturą 1977—1996...*). Można znaleźć polemiczne z tym twierdzeniem tezy, jak ta, zapowiedziana już w tytule recenzji PISARSKIEGO — *Mizéria w sosie własnym, czyli powieści pokoleniowej nie będzie...* Moim zdaniem, sięgnięcie po konwencję powieści pokoleniowej tłumaczy się dość prosto — to kolejny przykład swoistej gry (z) konwencją. Taki cel ma również wykorzystywanie innych gatunków. To, jak konstatawał Tomkowski, „zabawa dla wtajemniczonych”. Proza Kędera zbudowana bowiem została z literatury, naszpikowana cytataми i kryptocytatami (m.in. z Bursy, Barthelme’go czy Hawkesa), momentami przywołująca tradycję powieści epistolarnej, „podrabiająca” język „rubryki złamanych serc” czy odwołująca się do stylistyki pism młodzieżowych. Zob. J. Tomkowski: *Dwadzieścia lat z literaturą 1977—1996...*, s. 114.

ry o debiucie prozatorskim bytomskiego twórcy rozprawiał w sposób następujący: „[...] akcja okazuje się kalejdoskopowym chaosem zdarzeń ważnych i błahych, czas — misterną kompozycją, w której ma swe miejsce i wojna, i stan wojenny, i lata sześćdziesiąte, czyli wszystko, co ogarnia pamięć żyjących dziś Polaków. Zbiorowym bohaterem *Antologii* jesteśmy my wszyscy”¹⁸.

Ale — jak twierdził dalej autor *Mistyki i herezji* — mamy tu do czynienia z szyderczym zbiorowym wizerunkiem Polaków, „nad którym unosi się duch parodii i pastiszu, duch Gombrowicza przeprowadzającego obrachunek z polskimi mitami”¹⁹.

Próba obrazowania owej „panoramy zbiorowej wyobraźni” umieszczałaby prozę Kędera w kontekście polskich powieści z lat siedemdziesiątych, które — podobnie jak *Antologia twórczości p.* — odślaniały korozję więzi społecznych i szarżyznę tamtego okresu. Wymieńmy dla przykładu: *Grę na zwłokę* (1977) Janusza Andermana, *Apelację* (1968) Jerzego Andrzejewskiego, *Maść na szczury* (1977) Bogdana Madeja, *Trzecie kłamstwo* (1980) Kazimierza Orłosa, *Ucieczkę do nieba* (powst. 1975, pierwodr. 1980) Jana Komolki czy *Obłąd* (1979) Jerzego Krzysztonia. Tytuły te nie wyczerpują, oczywiście, listy powieści zogniskowanych wokół problemu zbiorowej tożsamości. Każda z nich na swój własny sposób radzi sobie z demaskowaniem degrengolady²⁰. Kęder daleki jest jednak od gestów *outsidera* widocznych chociażby u Andermana. Obydwu pisarzy łączyłoby natomiast swoiste traktowanie języka jako świata przedstawionego, choć — co ważne — w nieco odmiennym aspekcie. Autor *Zabawy w głuchy telefon* był przedstawicielem tzw. nurtu lingwistycznego, uciekającego się do praktyki konstruowania bohatera stykającego się z wielością językowych stylów, który — przymierzając i odrzucając kolejne sposoby lingwistycznej ekspresji — poszukuje tzw.

¹⁸ Ibidem, s. 113—114.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Tematem *Trzeciego kłamstwa* Orłosa jest samozatrucie kłamstwem. O tzw. kombinatorstwie rozprawiał Madej, z kolei problem represjonowania „inności” stał się wątkiem nadrzędnym *Ucieczki do nieba* Komolki. Por. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kłopoty z realizmem*. W: IIDEM: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 29.

języka własnego. Innymi słowy, bohater przypominał „chodzący magnetofon”, który stawał w stan permanentnego podejrzenia publiczną sferę życia²¹.

Życie to — konstatowali Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński — we wszelkich swoich przejawach było postrzegane jako sieć uzależnień i przymusowych alienacji, jako wielopiętrowe więzienie sztuczności i zniewoleń — tak politycznych, jak i międzyludzkich — jako skumulowana nieprawdziwość i zbiorowy bezsens. [...] trzeba podkreślić, iż nie miały one charakteru politycznego: ich podstawowym układem odniesienia były relacje międzyludzkie, nie zaś przymusy państwa socjalistycznego, manipulacje socjotechniczne dokonywane przez władzę, czy też uwikłania ideologiczne. Przekonania te — podkreślimy raz jeszcze: dość powszechne — prowadziły jednak, odmiennie niż w przypadku prozy zaangażowanej, do poszukiwania obszarów autentyczności²².

Jak zauważają w innym miejscu autorzy przewodnika *Literatura polska 1976–1998*, lingwizm służył obrazowaniu społecznej dezintegracji²³. U Andermana penetracje lingwistyczne łączyły się z obserwacjami socjologicznymi, Kęder z kolei — wykazując świadomość niemożności znalezienia „wolnej” przestrzeni — zdaje się bogatszy o doświadczenia poprzedników. Pastiszowość i siermiężny, suchy styl narracji będą narzędziem obnażającym nijakość lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. *Antologię twórczości p.* można — w moim odczuciu — swobodnie czytać razem z *Tryptykiem z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980) Stanisława Barańczaka, na który złożyły się „wiersze mieszkalne” (*Kątem u siebie*), „wiersze okolicznościowe” (*Dziennik zimowy*) oraz „wiersze nabywcze” (*Dojść do lady*). Każda z części zawiera katalog rekwizytów użytku codziennego z lat siedemdziesiątych, jakie wypełniały świat „z dykty, z płyty pilśniowej, ze sklejki, z tektury”, świat pozbawiony intymności,

²¹ Zob. ibidem, s. 56–57.

²² Ibidem, s. 57.

²³ Zob. ibidem, s. 138.

prywatności, w którym przyszło egzystować naznaczonemu klaustrofobią i tandetną standaryzacją, toczącemu nieustanną walkę ze śmiercią człowiekowi — „quasi-właścicielowi własnej egzystencji”. Mimo dostrzeżenia przemijalności, Barańczak nie zwalnia człowieka z brania udziału w życiu społecznym. W *Tryptyku*... brak śladów tęsknoty do moralnej czy estetycznej utopii. Poeta ponadto kojarząc „wartość artystyczną poezji z odwagą i umiejętnością godzenia przeciwstawnych dążeń i warunków”, proklamuje swoistą syntezę „konkrety sytuacyjnego i zwięzłości przekazu z wieloznacznością”²⁴. Nie inaczej zdaje się postępować Kęder. Konkrety sytuacyjny zetknięty z niewyrafinowanym dyskursem ma uwyrażniać złą kondycję współczesności, uwięzionej w stereotypach i mitach zbiorowej pamięci. Nadrzędny problem, jaki formułuje autor *Sekwencji*, ująć można w sposób następujący: co było pierwsze — bylejakość tamtego okresu czy przekazywane przez media i literaturę obrazy owej bylejakości? Problem, jak się zdaje, nierozwiązywalny. Czy schematyczne mówienie o czasach socjalizmu bierze się z potwierdzeń autopsyjnych, czy z „wdrukowanego” nam myślenia? Ujmując tę kwestię inaczej: co ma większy wpływ na mitologizowanie — rzeczywistość czy literatura? Kęder nie daje odpowiedzi.

Dekonstrukcja tworzących ludzką świadomość mitów bierze swój początek od konwencji realistycznej. Przywołajmy jeden z fragmentów *Antologii*..., który mówi bezpośrednio o owym „zbrataniu się” z codziennością:

Każdego ranka trzeba zmusić się do wstania i rozpocząć od nowa budowanie świata, bo choć pozornie wszystko jest na swoim miejscu, to każdy element przesunął się już odrobinę i cała konstrukcja grozi zawaleniem. Mały biały domek staje się w ten sposób sceną zbrodni, duży Jaś — konduktorem, a wielka miłość — wojną hormonów z mózgiem o przetrwanie gatunku, zatem trzeba bardzo uważać. Proste, rutynowe zabiegi doprowadzają świat do wieczora, kiedy to nadchodzi czas zdania sobie sprawy z tego, jakie znaczenie dla następnego dnia miała prośba o wydanie rachunku *in blanco*, nieśmiałe zaloty sąsiada spod czwórki

²⁴ Por. ibidem, s. 68—72.

i kolejna, nie wiadomo która już z kolei, próba wyobrażenia sobie świata wolnego od naszej stwarzającej wszystko świadomości.

ATP, s. 58

Małe zdarzenia: spotkanie dziewczyny w minibusie, odczucie zdenerwowania na koncercie czy prowadzenie pseudorozmów na temat sztuki... Obok opowieści o trudach podróży zdezelowanym samochodem znajdziemy narrację o zdradzonym mężu, który podejmuje grę w pozory, odbierając telefon od kochanka żony. Oprócz zwierzeń przypadkowego, zrezygnowanego człowieka, bo pogodzonego ze swoją bezsensowną egzystencją wypełnioną „jałową i marnie opłacaną harówką”, mamy historię dziewczyny opowiadającej o traumatycznej nocy spędzonej z chłopakiem w schronisku na piętrowym łóżku nad uprawiającą seks inną parą. Wszystko to nie jest niczym nadzwyczajnym, przeciwnie — składa się (czy też składać się może) na grafik dnia powszedniego „typowego” mieszkańca „globalnej wioski”. Nic w tym dziwnego, wszak — co słusznie podkreślił Krzysztof Uniłowski, a do czego przyjdzie jeszcze powrócić później — mamy do czynienia z antologią. Stąd narrator — nieposiadający jednego imienia i nazwiska, niedookreślony pod względem wieku i pozbawiony konkretnego zawodu²⁵ — w kolejnych opowiastkach przyjmuje żeńskie lub męskie końcówki koniugacyjne, wcielając się raz w mężczyznę, innym razem w kobietę. Ale ani wiek, ani płeć opowiadacza nie sprawiają, że mamy do czynienia z wieloma różnymi opowieściami. Jest tak, jakby doszło do oddzielenia „osobowości” od „osoby”. Słowem, mielibyśmy do czynienia z tekstowym fundamentalizmem, będącym platonizmem

²⁵ Swoista fragmentaryzacja tożsamości, o jakiej można by tu mówić, nie ma jednak nic wspólnego z Lacanowską koncepcją ciała, która ujmuje je we fragmentach (*le corps morcele*), będących cechą znamionną dla każdego człowieka w pierwszej spośród wyróżnionych przez Lacana faz rozwoju — „fazie nieświadomości”. Na tym etapie ciało funkcjonuje bardziej jako „agregat, cykl części, rejonów, organów, odczuć, potrzeb i impulsów niż jak zintegrowana totalność”. E. GROSZ: *Volatile Bodies*. Sydney 1994, s. 33. Cyt. za: M. BAKKE: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 36. U Kędera brak właściwie zintegrowania „ja”, ale ów brak wypływa z poczucia kryzysu.

á rebours. „Osobowość” byłaby nośnikiem „potencjału informacyjnego”²⁶. W związku z tym można jedynie mówić o tożsamości momentalnej, spełniającej funkcję swoistego korelatu wypowiedzi. To tożsamość jednostkowa, ograniczona w czasie, ale zarazem uniwersalna²⁷. W konsekwencji, akt komunikacyjny zostaje poniekąd oderwany od podmiotu. Nie tyle istotne jest to, kto i kiedy mówi, ile że mówiąc, powiela schematy. Innymi słowy, zarysowane w *Antologii...* zdarzenia to *de facto* warianty i kombinacje jednej sytuacji, pozwalające na zobrazowanie mentalnej dezintegracji, unifikacji, powtarzalności, schematyczności²⁸, które, by tak rzec — posługując się nieco nazbyt dużym uproszczeniem i uogólnieniem — opisują zdegenerowaną, jałową współczesność. Znakiem poczucia kryzysu kultury europejskiej (za apogeum upadku uznaje się dwudziestowieczne totalitaryzmy, które „zaowocowały” Oświeceniem), tak chętnie eksploatowanego w literaturze od co najmniej początku XX stulecia, stało się — tematyzowane w kontekście różnych koncepcji filozoficznych (z egzystencjalizmem na czele) — odczucie

²⁶ Por. uwagi Krzysztofa UNIŁOWSKIEGO, jakie sformułował na marginesie rozważań na temat Tożsamości Teodora Parnickiego w szkicu: „Tożsamość” bez narracji? Wokół powieści Teodora Parnickiego. W: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*. Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2004, s. 432.

²⁷ Zob. ibidem, s. 440.

²⁸ Zob. R. CHOJNACKI: *Kiełbie we łbie...*, s. 171. Zresztą dostrzec tu można podobieństwo z Witoldem Gombrowiczem. U obydwu pisarzy — by przywołać słowa Michela Foucaulta — „droga jest poszukiwaniem podobieństw; najbliższe analogie przytaczane są niczym uśpione znaki, które trzeba pobudzić po to, by na nowo zaczęły mówić”. M. FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt 1974, s. 79. Cyt. za: O. KÜHL: *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Przeł. K. NIEWRZĘDA, M. TARNOGÓRSKA. Wstęp W. BOLECKI. Kraków 2005, s. 178. Wyróżniająca styl Gombrowicza struktura podobieństw jest z jednej strony formą spójności tekstu, z drugiej zaś — jest jednocześnie nośnikiem znaczeń. Łącząc płaszczyznę retoryczną z psychologiczną, pozwala na „powiązanie pragnienia z metonimią” (odzwońcedlającą specyficzny rodzaj pragnienia (homoerotycznego) w strukturze języka). Zob. ibidem, s. 179–180. Olaf Kühl widzi w tym zabiegu funkcję maskującą. Interpretuje ją następująco: „»Im dalej w las, tym mniej drzew (widać)«. Wytwarzanie mnogości podobnych rzeczy lub struktur odciąga uwagę [...] od rzeczy jedynej i pojedynczej — od »szczegółu«”. Ibidem, s. 185.

„bycia u kresu” i „załamanie się” wartości. W związku z tym pojawiają się ciągłe próby diagnozowania powodów zaistniałej sytuacji. Przywołajmy, w odczuciu wielu nie do końca słuszne, tezy Barbary Skargi, która podaje dwa, jej zdaniem nierozłączne, źródła objaśniające, czy też wskazujące, przyczyny upadku kultury europejskiej. Badaczka twierdzi: „Jeśli kultura, jak pisze Amado Valensi, jest zbiorową pamięcią, ciągłością dziedzictwa, stłumienie jednego ze źródeł musi doprowadzić do wynaturzenia”²⁹, to (powołując się na rozważania Bubera, Rosenzweiga, Lévinasa czy wspomnianego już Valensi) winy należałoby upatrywać w odwrócenie od żydowskiej tradycji z jednej strony, z drugiej zaś — przyczyny szukać by trzeba w filozofii greckiej, która legła przecież u podstaw kultury europejskiej³⁰. Sytuacja poczucia kryzysu i zagrożenia zdaje się wyjątkowo podatnym gruntem do rozważań nad problemem tożsamości, objawiającym się w różnych wariantach: jako problem istoty i istnienia (św. Tomasz), bytu realnego i idealnego (Schelling), bytu i innobytu, bytu i nicości, bytu i myśli (Hegel) czy bycia i myśli (Heidegger)³¹.

Rzecz znamienita — powiada Skarga — nawet w tych koncepcjach filozoficznych, które kładą nacisk na różnicę, tożsamość pojawia się jako coś głębszego, istotnego, źródłowego, jak gdyby duch ludzki nie mógł znieść chaotycznej różnorodności świata i tęsknił do Jedności i roztopienia się w niej niemal na Plotyński sposób³².

Wbrew pozorom, w podobnym duchu — w moim odczuciu — można by czytać narrację Kędera. Owa pozorna wielość głosów, na które rozbite zostało mówiące „ja”, może *de facto* być interpretowana jako tęsknota za jednolitością podmiotu, który uległ dezinte-

²⁹ B. SKARGA: *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji*. W: EADEM: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 1997, s. 93. Por. E. AMADO LÉVY-VALENSI: *La culture hebraïque comme refoulé de la culture occidentale*. Referat wygłoszony w Montrealu na Kongresie Filozoficznym 17 sierpnia 1983 roku.

³⁰ Zob. B. SKARGA: *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji...*

³¹ Zob. B. SKARGA: *Tożsamość i różnica*. W: EADEM: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne...*, s. 75.

³² Ibidem.

gracji, doświadczeniem bowiem, jakiemu bezwarunkowo podlega, od którego nie może uciec, jest uwięzienie w ramie wyznaczanej (i sankcjonowanej) przez normy kulturowo-społeczne, determinującej ludzkie zachowania³³. Skarga, wykorzystując kontekst Lévinasowskiej interpretacji kultury immanencji, pisze o niej jako o

[...] sensie nadawanym bytowi. Jest to więc kultura na wskroś intelektualna, a jednocześnie skrajnie antropocentryczna. Dla niej bowiem ośrodkiem jest ludzka świadomość i jej widzenie świata. Kontakt Ja ze światem jest kontaktem poznawczym [...]. Człowiek chce świat zrozumieć. Rozumienie zaś wymaga, by nieznane sprowadzić do znanego [...].

Przez kulturę więc to, co inne, zostaje włączone w system mojej wiedzy. Wiedza zaś z konieczności, by uczynić zadość logicznym wymogom systemu, a jednocześnie objąć różnorodność zjawisk świata, zmierzać musi do ogólności, uniwersalności i racjonalności³⁴.

Sens jest „efektem uporządkowania”, jego poszukiwanie zaś wiąże się ze zrozumieniem przedmiotu, ku któremu zwraca się uwaga³⁵. Sensem życia ludzkiego jest nade wszystko potrzeba uporządkowania egzystencji, wiążąca się z pragnieniem zrozumienia swego „ja”. Bowiem „egzystencja człowieka sytuuje się między porządkiem i chaosem, w nieustających usiłowaniach opanowania wszystkiego, co mu się opiera”³⁶. Sprawa nie jest prosta, a komplikuje się tym bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę problemy ze zde-

³³ Pobrzmiewają tu częściowo echa koncepcji Heraklita, dla którego *fysis* i *logos* były tym samym, choć *logos* charakteryzuje bycie z nieco innej perspektywy. Bycie sprawia, że każdy byt jest całością wielości utrzymywaną przez samą siebie w sposób trwały. Zob. B. SKARGA: *Filozofia i gwałt*. W: EADEM: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne...*, s. 42. „Eon, byt (*Seiende*) — analizuje Skarga — przez *logos* staje się »wielością w jedności«, »obecnością scaloną« (*Anwesen gesammelt*), jednością jednoczącą nie tylko to, co różne, lecz nawet to, co jest antagonistyczne”. Ibidem, s. 42—43.

³⁴ B. SKARGA: *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji...*, s. 94.

³⁵ Zob. ibidem, s. 97.

³⁶ B. SKARGA: *Filozofia i gwałt...*, s. 48.

finiowaniem samego „bycia”. Przywołajmy jednak Heideggera, którego zdaniem nie da się precyzyjnie dookreślić „bycia”, a mimo to pojmujemy je w określony sposób. Pomocy można szukać w języku, „który narzuca ograniczenia jego możliwym sensom niejako w sposób naturalny, zmuszając do zestawiania bycia z czymś, czym, jak się wydaje, nie jest”³⁷.

Antologia twórczości p. wymierzona została, moim zdaniem, przeciwko bezwzględnemu poszukiwaniu sensu, czego potwierdzenie można znaleźć w szkicach teoretycznoliterackich Kędera. Rację miał bowiem Dariusz Nowacki, twierdząc, że kluczem do lepszego zrozumienia *Antologii...* Kędera są jego teksty programowe zamieszczane nade wszystko na łamach kwartalnika literackiego „FA-art”. Książka, o której tu mowa, jest przecież projektem „tekstu egzystencji” — autor przeplata życie z literaturą, uzupełniając te dwie sfery o założenia teoretyczne, wykładane w szkicach krytycznych. Dość wspomnieć jedną z nich, opierającą się na swoistym mariażu teorii literatury z naukami ścisłymi. Kęder jest bowiem zwolennikiem przeszczepienia na grunt literaturoznawczy tzw. teorii chaosu deterministycznego³⁸. W skrócie: w wydaniu bytomskiego propagatora postmodernizmu teoria ta miała służyć pokazaniu, w jaki sposób funkcjonuje mechanizm interpretacji, „który pozwala **zacząć w dowolnym miejscu** dzieła literackiego i dochodzić do kształtu regularnego a sensownego na — praktycznie — dowolnym poziomie abstrakcji” (TCH2, s. 45). Teoria chaosu deterministycznego ma, zdaniem Kędera, i tę zaletę, że pozwala śledzić sposób, w jaki „proste mechanizmy tworzą w przestrzeni literatury twory skomplikowane i nieoczywiste” (ibidem).

Tym nade wszystko można by tłumaczyć koncept dwóch kolejnych rozdziałów omawianej książki: *Mitu. P.* oraz *Pozy. T.* Druga część bowiem ogniskuje się wokół II wojny światowej. Ale — jak

³⁷ Ibidem, s. 35.

³⁸ „Chaos nie jest brakiem regularności, chaos jest regularnością lokalnie” (TCH1, s. 30). K.C. KĘDER: *Przestrzeń literatury. O zastosowaniu teorii chaosu w literaturoznawstwie*. Cz. 1: „FA-art” 2000, nr 3—4 (cytaty pochodzące z tej części oznaczam skrótem TCH1); cz. 2: „FA-art” 2001, nr 3 (cytaty pochodzące z tej części oznaczam skrótem TCH2). Po skrócie podaję numer strony, z której dany cytat pochodzi.

słusznie zauważył Adam Wiedemann — to „mity wojenne doskonale wypreparowane z ekspresji, ukazane w stadium krańcowej konwencjonalizacji, a jednak zachowujące walor pamiętnikarskiego weryzmu”³⁹. Ostatnia (i zarazem trzecia) sekwencja *Antologii twórczości p.* pomyślana została jako pastisz tzw. pamiętnika z okresu dojrzewania. „W podstawowe pamiętniki autorskiego alter-ego wplecione są króciutkie życiorysy współczesnych Polaków. We wszystkich podstawową rolę odgrywa przypadek, rzut kostką (teorie chaosu!)”⁴⁰.

Chętnie na przykład trawestują oni [pisarze — „wysublimowani intelektualści”, których książki powstały w duchu lansowanego przez „Lampę i Iskrę Bożą” banalizmu — A.N.] — pisała Magdalena Rabizo-Birek — takie formy jak pamiętniki dorastającej młodzieży (pociągająca jest zwłaszcza obecna w nich wielość prefabrykatów, czyli nagromadzenie schematów, w które wkładają młodzi ludzie swe przeżycia), wyznania gospodyń domowych i inne popularne grafomańskie piśmiennictwo: listy miłosne, piosenki, kalambury, wierszyki humorystyczne⁴¹.

Nieoczywiste fabularnie opowieści z części drugiej, przeplatany parafrazami popularnych w latach dziewięćdziesiątych seriali „pamiętnik z okresu dojrzewania”, które zostały przefiltrowane przez teorie chaosu Kędera, spełnić mają z góry wyznaczony cel: z jednej strony — pokazanie przemieszania się rzeczywistości z wytworami kultury masowej, z drugiej — przekonanie, że poszukiwanie sensu za pomocą „tradycyjnych” narzędzi może być współcześnie niewystarczające.

Wychodząc od tez Jonathana Cullera, którego zdaniem

Teoria literatury i badania nad kulturą coraz mocniej podkreślają wszechobecność narracji w kulturze. Dowodzi się, że

³⁹ A. WIEDEMANN: *Cztery powieści unistyczne...*, s. 96.

⁴⁰ M. RABIZO-BIREK: *Mizeria w sosie własnym...*, s. 115. Znów przyjdzie mi się nie zgodzić z tezą krytyczki. Teoria chaosu nie tyle opiera się bowiem na przypadkowości, ile — o czym była mowa wcześniej — na pokazaniu działania mechanizmu interpretacji.

⁴¹ Ibidem, s. 116.

opowieści stanowią podstawową metodę tworzenia sensu, czy to w myśleniu o naszym życiu jako marszu prowadzącym dokądś, czy też w mówieniu o tym, co dzieje się na świecie. Wyjaśnienie naukowe tłumaczy zjawiska przez podporządkowanie ich określonym prawom — ilekroć są a i b wystąpi c. Życie toczy się jednak innym trybem: nie rządzi nim naukowa logika przyczyny i skutku, lecz logika opowieści⁴²,

autor *Sekwencji* buduje swój własny projekt. Kłopot, jak słusznie zauważa Kęder, zaczyna się wówczas, gdy opowieść wykracza poza swój przewidywalny kształt (jakim jest np. Kermode’owska historia czasu) i nie chce przybrać innej (pod względem intuicyjnym — oczywistej) formy (zob. TCH1, s. 31). Potwierdzeniem tego będzie *casus Antologii twórczości p.*, gdzie delimitacja tekstu na małe, pozornie odstające od siebie narracje sprawia, że przyłożenie „tradycyjnych” metod interpretacji prowadzi donikąd. Należy — przywołując postulaty Kędera — wyciągnąć wnioski ze zmiany paradygmatu, który każe podważać „zasadność stosowania zasady ciągłości, a więc prawdziwości ustaleń dokonywanych na podstawie modeli redukcjonistycznych” (TCH1, s. 35). Pisarz powołuje się na teorię fraktali, pojmowanych jako „konstrukcje samopodobne, powstające w rezultacie stosowania nieskończenie wiele razy pewnego przekształcenia wyjściowego obiektu” (TCH2, s. 43), przy założeniu, że „ten wyjściowy obiekt nie jest ważny [...], można otrzymać fraktal, zaczynając od dowolnego punktu”⁴³. Interpretując, poszukuje się w dziele gwarantujących statyczność figur (typu bohater, fabuła etc.), które składają się na odkrycie nadbudowanego nad tekstem sensu. Zabieg ten oparty jest na poruszaniu się między poziomami abstrakcji. Owe — jak je nazwał autor *Najnowszego modelu* — „obszary stabilnego znaczenia” ufundowane są w oparciu o autorytet badacza. Konsekwencją takiego postępowania jest zaniechanie wielokrotnej lektury, a tym

⁴² J. CULLER: *Teoria literatury*. Przeł. M. BASSAJ. Warszawa 2002, s. 97. Zdaniem Franka Kermode’a, logika opowieści jest „pewnym zorganizowaniem ucłowieczającym czas przez nadanie mu formy”. F. KERMODE: *The Sense of an Ending*. Oxford 1967, s. 45. Cyt. za: J. CULLER: *Teoria literatury...*, s. 98.

⁴³ M. TEMPCZYK: *Teoria chaosu a filozofia*. Warszawa 1998, s. 154.

samym lekceważeniem istnienia odmiennych sensów (mogących się pojawić w toku kolejnych odczytań). Innymi słowy, Kęder postuluje odkrywanie „obszarów nieoczekiwanych nieciągłości” (TCH1, s. 36–37). Mechanizm brania w „nawias” wygenerowanego podczas pierwszej lektury sensu i traktowanie go jako „podstawy »wiedzy pewnej«” podczas kolejnego czytania powoduje przeniesienie się z modelu dwuwymiarowego (przestrzeń znaku i znaczenia) w trójwymiarowy (czytelnik jako czynnik (de)stabilizujący) (zob. TCH1, s. 40). Kęder korzysta więc z narzędzi dekonstrukcjonistycznych, dzięki którym może pokazać, jak pozornie mało istotna zmiana znaczenia może prowadzić do innych niż stabilne układy odczytań. Stąd brak „warstwy prymarnej” (wątku nadrzędnego), która umożliwiłaby wyłonienie uprzywilejowanej perspektywy narracyjnej. Inaczej rzecz ujmując, mamy do czynienia ze swoistym politekstem „generowanym w toku pracy, polegającej na rozwarstwieniu tekstu przez odniesienia intertekstualne, mnożące kolejne płaszczyzny”⁴⁴. Wszystko wskazuje na to, że Kęder skrupulatnie odrobił lekcję, jaką wyłożył w *Teorii tekstu* Roland Barthes⁴⁵, z tą jednak różnicą, że w przypadku debiutu prozatorskiego autora *Sekwencji* ową intertekstualność trzeba by rozumieć w szerszym kontekście — jako metatekstową sieć powiązań między artefaktami, ale i współzależności między „faktami egzystencjalnymi” i literaturą. „Lektura — powiada Barbara Skarga — nie jest niczym innym niż zbieraniem różnych rzeczy w jedną całość”⁴⁶. Natomiast „prawdziwa twórczość wymaga przemocy, jest zadawaniem gwałtu”⁴⁷.

Brak hierarchizacji łączy się w pewnym zakresie z niemożnością wyodrębnienia „prawdy”. Ale przecież nie o też poszukiwa-

⁴⁴ K. UNIŁOWSKI: *Proza polska i postmodernizm*. W: IDEM: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*. Katowice 1999, s. 26–27.

⁴⁵ Por. R. BARTHES: *Teoria tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia; Poststrukturalizm; Badanie intertekstualne; Problemy syntezy historycznoliterackiej*. Oprac. H. MARKIEWICZ. Kraków 1996.

⁴⁶ B. SKARGA: *Filozofia i gwałt...*, s. 42.

⁴⁷ Ibidem, s. 47.

nie, czy też obnażenie, autorowi chodziło. Wróćmy na moment do problematyki narracji choćby z tego powodu, że — jak starał się przekonać MacIntyre — każde myślenie jest myśleniem „w trybie narracyjnym”⁴⁸. Jego koncepcja każe (wbrew filozofii analitycznej i egzystencjalistycznej) rozpatrywać ludzkie zachowania w kontekście, w jakim miały miejsce⁴⁹. „Nie możemy — powiada MacIntyre — scharakteryzować zachowań niezależnie od układów społecznych, które sprawiają, że te intencje [przyświecające konkretnemu postępowaniu — A.N.] stają się zrozumiałe zarówno dla podmiotu, jak i dla innych ludzi”⁵⁰. Czynność, powiada dalej badacz, „staje się zrozumiała przez znalezienie dla niej właściwego miejsca we właściwej narracji”⁵¹. Jak bowiem stwierdza:

Forma narracji jest odpowiednia do zrozumienia czynów innych ludzi dlatego, że w naszym życiu jesteśmy bohaterami pewnych rozgrywających się narracji oraz dlatego, że przeżywane przez nas wydarzenia ujmujemy w kategorii narracji... opowieści są najpierw przeżywane w normalnym życiu. Opowiada się o nich dopiero później⁵².

Kłopot wszakże w tym, że narracyjna koncepcja osobowości zakładać powinna istnienie tego samego narratora bez względu na sytuację czy czas. MacIntyre powiada o „współautorstwie własnych narracji”. „W życiu — pisze — [...] zawsze jesteśmy pod jakimś przymusem. Wkraczamy na scenę, której nie zaprojektowaliśmy i stajemy się częścią wątku, którego nie wymyśliliśmy”⁵³. Kolejne nawiązanie do toposu *theatrum mundi*? Ale jak zauważył z kolei Hyden White, „narracja staje się problemem tylko wtedy, kiedy chcemy nadać wydarzeniom realnym formę opowieści. Wydarzenia

⁴⁸ A. MACINTYRE: *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*. Wstępem i przypisami opatrzył A. CHMIELEWSKI. Przekł. przejrzał J. HOŁÓWKA. Warszawa 1996, s. 368.

⁴⁹ Zob. K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 26.

⁵⁰ A. MACINTYRE: *Dziedzictwo cnoty...*, s. 369.

⁵¹ Ibidem, s. 375.

⁵² Ibidem, s. 378.

⁵³ Ibidem, s. 381.

realne nie prezentują się w formie opowieści, dlatego narratywizacja jest tak trudna⁵⁴, a przez to czasami niemożliwa. Wiązałoby się to, mówiąc w największym skrócie, z problemem niewyraźności pewnych doświadczeń. Stąd dość łatwo wytłumaczyć zabieg urywania akcji w najmniej spodziewanym momencie. Owa Derri-diańska gra, jaką z czytelnikami (i samym sobą) prowadzi Cezary K. Kęder, uświadamiać ma nie tylko nieautentyczność i konwencjonalność relacji interpersonalnych, ale także niewyraźność pewnych komunikatów. Zdaniem Nowackiego,

Chęć opisania własnej egzystencji i świadomości niewykonalności tego zadania powodowanej brakiem narzędzi (ułomność języka), nieprzenikalnością części egzystencji (pewnych rzeczy nie da się wypowiedzieć, komunikacja częściowo lub w całości jest niemożliwa) czy ogromem zadania (najlepszym opisem egzystencji jest sama egzystencja) zmusza do poszukiwania wyjść niekonwencjonalnych⁵⁵.

Krytyk powiada dalej:

W powieści tej zostało zobrazowane napięcie między wyrażalnym (zapisywalnym) a dominującym niewyraźnym (niezapisywalnym). Przecież — jak się dowiadujemy — język odzwierciedla [...] swoje kompletne oderwanie od rzeczywistości. Autor zachował sporo uczciwości: nie sposób „wypowiedzieć siebie”, przekazać jakąś prawdę o sobie czy też od siebie, można natomiast w obliczu niewyraźnego traktować zdarzenia w obozie jako tekst, który czytam i który podlega prawom kreacji⁵⁶.

Zresztą, autor *Sekwencji* pisze o tym wprost:

Szczególny rodzaj pokory wobec niezapisywalnego skłania mnie [...] do traktowania swego życia jak książki, tyle tylko, że

⁵⁴ H. WHITE: *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. In: *The Content of the Form*. Baltimore and London 1987, s. 4. Cyt. za: K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas...*, s. 86.

⁵⁵ D. NOWACKI: *Cezary w poszukiwaniu Konrada na tropach Witolda...*, s. 165.

⁵⁶ Ibidem.

oszczędzam czytelnikowi co nudniejszych rozdziałów [...]. Wydaje mi się bowiem, że w pogoni za rzeczywistością zapomina się o jej bardzo ważnych elementach: wdzięku, humorze, tragedii, patosie i autorze, ów ostatni, przypominam, jest człowiekiem który niezapisywalne zamienia w zgrabne historyjki, gdyż normalnie to, co niezapisywane, dąży do gładzenia.

ATP, s. 111

Mimo to pisze. Powód przelewania myśli na papier jest trywialny⁵⁷:

Doskonale, jestem zatem podmiotem czynności życiowych, którymi manipuluję. Gorzej, że nie mam pomysłu jaki miałyby być cel manipulacji. Jednak... mógłbym założyć, że jest nim chęć opisanego obozu... [...] Opisać czyli zająć sobie czas pisanem a innym czytaniem... Szczególnie zbożny cel, zaiste, żyję po to, aby opisać, że żyję. W.

ATP, s. 53—54

Kęder, podobnie jak wcześniej Gombrowicz, zdawał sobie sprawę z alienacyjnych aspektów językowej komunikacji. Elementem samoświadomości formacji modernistycznej było doświadczenie dyskursywnego kryzysu, czego odzwierciedleniem może być również debiut bytomskiego prozaika, dający się odczytywać jako wyraz braku ufności wobec języka ujmowanego w kategoriach narzędzia poznania i opisu rzeczywistości⁵⁸. Sprawa braku adekwatności do wypowiedzenia tego, co z pozoru przynajmniej jest w ludzkim dyskursie niewyrażalne, to jedno. Druga kwestia dotyczy unieważnienia postulatu niewinności języków służących do społecznej komunikacji. U progu XXI stulecia nikt nie ma już złudzeń co do

⁵⁷ Na temat powodów, jakie skłaniają pisarzy do przelewania myśli na papier pisałam szerzej w rozdziale zatytułowanym *Pisanie „od wewnątrz”*, zamieszczonym w książce *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.

⁵⁸ Por. R. NYCZ: *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*. W: IDEM: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 47—86.

togo, że jakiś dyskurs może zachować neutralność, a tym samym zostać uznany za nadrzędny. Język literatury jest jednym z owych postawionych w stan permanentnego podejrzenia dyskursów. Stąd — jak zauważył Przemysław Czapliński — ujawniając swoje zapośredniczenie, mnoży języki opisu i „krzyżuje” punkty widzenia. Dodatkowo kłopoty się piętrzą, gdy weźmiemy pod uwagę przemiany społeczno-gospodarczo-polityczne, mające na sferę lingwistyczną niebagatelny wpływ⁵⁹. W konsekwencji posługujemy się — przechowywanymi w języku — stereotypami, schematami, kliszami. Komunikacja interpersonalna opiera się na wzajemnym „»tłumaczeniu sobie« przez ludzi fragmentów ich osobistych kosmosów na intersubiektywny, społeczny język symboli i znaków, jest więc także procesem nadawania formy”⁶⁰.

Antologia twórczości p. zbliża się do formuły „prozy na brudno”, będącej projektem książki niemożliwej. Nie sposób bowiem rzetelnie i adekwatnie pokazać przez opowieść sensu egzystencji. Wybór antologii jako formy gatunkowej prosto przeto się tłumaczy: antologia byłaby bowiem najbliższa spełnieniu postulatów uchwycenia tego, co niewyrażalne. Ale — przypomnijmy — powtarzalność schematów sytuacyjnych wywołuje wrażenie jakby nad całością panował rygor. Nie jest więc tak, że transformacje, zmiany płci/ wieku osób mówiących czy zmiany (niczym w grze komputerowej plansz⁶¹) płaszczyzn czasoprzestrzennych jest czysto losowe lub uwarunkowane wyłącznie autorskim kaprysem.

Katarzyna Rosner, przybliżając rozmaite koncepcje narratystyczne, generalnie dzieli (jak się wydaje nazbyt pochopnie i sztucznie) badaczy na dwie grupy. Jedni, jak Barbara Hardy czy David Carr, przyjmują, że „narracja jest ludzką strukturą poznawczą, zdolnością do ujmowania rozwijających się w czasie procesów

⁵⁹ Por. P. CZAPLIŃSKI: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003.

⁶⁰ Zob. J. JARZĘBSKI: *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Oprac. Z. ŁAPIŃSKI. Kraków 1984, s. 322 (pierwotnie w: „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 69—96). Korzystam z przedruku.

⁶¹ Zob. D. NOWACKI: *Cezary w poszukiwaniu Konrada na tropach Witolda...*, s. 165.

i zdarzeń w całościowe struktury sensu”⁶². Inni z kolei — na czele z Alasdaiem MacIntyre’em, Kennethem Gergenem czy Paulem Ricoeurem — „traktują narrację jako wytwór kulturowy; przyjmują oni, że organizując nasze doświadczenie w czasowe struktury narracyjne, czerpiemy z zasobu opowieści stanowiącego dorobek naszej kultury”⁶³.

Nie chcę przez to powiedzieć, że Kęder zajmuje stanowisko w toczącym się od lat sporze ogniskującym się wokół zagadnień związanych z problematyką narratologiczną. Autor tomiku *Ja* marginalizuje tę sferę zagadnień. Niemniej, jak się wydaje, staje w poprzek klasyfikacji zaproponowanej przez autorkę *Narracji, tożsamości i czasu*. Jego narracja nie dość, że urywa się w chwili, gdy na dobrą sprawę powinna się dopiero rozpocząć, to jeszcze można by ją uznać za swoistą syntezę owych dwóch stanowisk narratologicznych. Ów akt (auto)poznawczy dokonać się może dzięki nałożeniu się na siebie warstwy doświadczenia jednostkowego z kulturową kliszą. Mowa tu, oczywiście, o swoistej intertekstualności. Zajmowanie się tym terminem zdaje się być już dzisiaj — zważywszy na wyjątkowo obszerną bibliografię⁶⁴ — niepotrzebne. Przypomnijmy jednak słowa Michaela Riffaterre’a, którego zdaniem „[...] samym rdzeniem literackiego doświadczenia jest model postrzegania zwa-

⁶² K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas...*, s. 122.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Wystarczy wspomnieć najważniejsze z opracowań, które ukazały się w języku polskim, by przekonać się o żywym zainteresowaniu badaczy intertekstualnością. Zob. m.in.: M. GŁOWIŃSKI: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4 (przedruk w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. MARKIEWICZ, J. SŁAWIŃSKI. Kraków 1992); wybór przekładów tekstów tematyzujących intertekstualność zamieszczonych w „Pamiętniku Literackim” 1988, z. 1 oraz 1991, z. 4; H. MARKIEWICZ: *Odmiany intertekstualności*. W: IDEM: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989; K. KŁOSIŃSKI: „*Mimesis*” w chłopskich powieściach Orzeszkowej. Katowice 1990; *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992; R. NYCZ: *Intertekstualność i jej zakresy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2 (przedruk w: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993); S. BALBUS: *Między stylami*. Kraków 1993; T. CIEŚLIKOWSKA: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa 1995.

ny intertekstualnością. Tekst nie odwołuje się do przedmiotów wobec niego zewnętrznych, ale do intertekstu. Słowa tekstu znaczą nie przez odwoływanie się do przedmiotów, ale przez presuponowanie innych tekstów⁶⁵, oraz cytat z *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthes'a: „oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem — czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie”⁶⁶. Nie inaczej zdaje się sugerować Kęder, dla którego związki życia i literatury są nierozzerwalne i wzajemnie się warunkują. Ale autor *Sekwencji* czerpie także z koncepcji Lévinasa, który powiadał, że

Rdzeniem doświadczenia nie jest świadomość, lecz spotkanie z drugim. Pierwotna relacja Ja ze światem nie ma charakteru poznawczego. Relacja ta pozostaje niesymetryczna, ale ta niesymetryczność została odwrócona, to Inny mnie wzywa. Sens, prawa jego konstytucji nie są warunkami komunikacji, lecz odwrotnie, dopiero komunikacja tworzy sens. Wreszcie [...] Inny to metafizyka, Inny to transcendencja, metafizyka wyprzedza zatem zawsze ontologię⁶⁷.

Dla Lévinasa spotkanie jest aktem, w którym wszystko (rozum, mowa, wiedza, społeczność etc.) ma początek⁶⁸. To ze spotkania z Drugim wyłania się sens komunikacji. Doświadczenie siebie, autopoznanie może odbywać się tylko w zetknięciu z Innym. To właśnie relacje interpersonalne dookreślają sens ludzkiego postępowania, sprawiając, że opisywany w *Antologii twórczości p.* na różne sposoby i w rozmaitych życiowych sytuacjach człowiek czuje się elementem obozu.

⁶⁵ M. RIFFATERRE: *Interpretation and Undecidability*. „New Literary History” 1981, vol. 12, no. 2, s. 228. Cyt. za: A. DZIADEK: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice 2006, s. 61.

⁶⁶ R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997, s. 43.

⁶⁷ B. SKARGA: *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji...*, s. 103.

⁶⁸ Zob. ibidem, s. 107.

W węzłach egzystencjalizmu?

„Moje życie umysłowe jest żalosnym błąkaniem się między egzystencjalizmem a postmodernizmem” (ATP, s. 15) — czytamy w jednym z fragmentów. Przywołanie myśli egzystencjalistycznej oraz poetyki postmodernistycznej nie powinno dziwić. Obydwa nurty stały się niezwykle popularne. Być może tym (popularnością właśnie) dałoby się wytłumaczyć wywołanie ich z bogatej przecież palety możliwości. Ale, co oczywiste, powody mogą być bardziej skomplikowane. Trzeba wziąć pod uwagę grę, której celem jest obśmiewanie uleganiu trendom i (nie tylko) literackim modom. Za swoistą modę można by uznać właśnie sięganie po filozofię egzystencjalistyczną. Dość wspomnieć *Drogi nieuniknione* Jerzego Andrzejewskiego, prozę Gombrowicza, Brunona Schulza, Marka Hłaski, Marka Nowakowskiego, aby przekonać się o bogactwie przykładów potwierdzających obecność wątków egzystencjalistycznych w polskiej prozie⁶⁹.

Kęder zdaje się daleki od wzorowania się na egzystencjalizmie. Wykorzystuje go — co trzeba powiedzieć z całą stanowczością — jedynie jako jedną z klisz, co, jak sądzę, miało podkreślić schematyzację naszego myślenia, operującego modnymi „etykietkami”. Niemniej, gdzieś w jego narracji przebija — należące dziś

⁶⁹ Por. S. MORAWSKI: *Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1980—1939*. Seria 1. Red. H. KIRCHNER, Z. ŻABICKI. Wrocław 1972. Inspiracje te nie powinny dziwić — egzystencjalizm (gł. francuski), obok marksizmu, personalizmu i fenomenologii (od połowy lat pięćdziesiątych) oraz strukturalizmu (w latach sześćdziesiątych) wywarł — jak dowodził Marian Kisiel — duży wpływ na polską kulturę literacką i postawy twórcze. Zob. M. KISIEL: *Przełom 1955—1959 w literaturze polskiej*. Tezy. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. KRASUSKI. Katowice 1994. Por.: M. KISIEL: *Więzy i wzloty. Przełom 1955—1959 w literaturze krajowej — próba modelu*. Kielce 1996 (przedruk w: IDEM: *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2004) oraz *Dialektyka przełomu 1955—1959 w Polsce, a także Egzystencjalizm doby Października. Prolegomena recepcyjne*. W: IDEM: *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955—1959 w Polsce*. Katowice 1999.

raczej do truizmów — Sartrowskie stwierdzenie: „Piekło to inni”. Współcześnie nie mamy już złudzeń co do możliwości stworzenia autentycznej wspólnoty. Przypomnijmy pokrótce Sartrowską koncepcję człowieka, która zakłada, że jest on skazany na wyobcowanie z powodu przymusu udziału w nieustannej grze wobec Innego. Jednostka ludzka jest zarówno bytem podmiotowym (dla siebie), jak i przedmiotowym (dla Drugiego). W związku z tym istotą relacji interpersonalnych jest konflikt wynikający z owego uprzedmiotawiania oraz wchodzenia w formy zachowań uniemożliwiających swobodną ekspresję⁷⁰. Choć Émile Bréhier egzystencjalizm pojmował jako

[...] jeden z wyraźniejszych objawów kryzysu ideologicznego, będącego znamieniem naszej epoki. Dostrzegać w życiu jakiś sens to uważać własne życie — i co do przebiegu, i co do kierunku — za fragment szerszej całości, określającej jego zadanie i jego jak gdyby współudział. Trzeba więc w jakiś sposób wyjść poza własną egzystencję, uznać, że jest ona niejako pogrążona w jakiejś rzeczywistości pełniejszej. Rzeczywistością tą może być ludzkość, rodzina, ojczyzna, nauka lub inna całość nadrzędna. Potrzebne nam jest poczucie, że jesteśmy zewsząd otoczeni realnością, a nie nicością. Tylko wówczas bowiem możemy dostrzec swoje przeznaczenie⁷¹.

W podobnym duchu wypowiadał się Roger Garaudy:

Główne problemy egzystencjalizmu mają swe źródło w głębokim i głęboko przeżywanym kryzysie świata w chaosie, świata w impasie, świata absurdałnego. Ale źródłem ich jest również bunt przeciwko tej absurdałności, afirmacja niezwykłej mocy

⁷⁰ Zob. W. GROMCZYŃSKI: *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre’a*. W: *Filozofia współczesna*. T. 1. Red. Z. KUDEROWICZ. Warszawa 1990. Por. M. BRZÓSTOWICZ: *W stronę egzystencjalizmu: proza Kazimierza Brandysa*. W: *Śladami człowieka książkowego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. T. MIZERKIEWICZ. Poznań 1997, s. 139—140.

⁷¹ É. BRÉHIER: *Problemy filozoficzne XX wieku*. Przeł. M. TAZBIR. Warszawa 1958, s. 83.

człowieka, jego woli do wyrwania się z tego chaosu, nadania mu sensu i przezwyciężenia go⁷².

Z tego powodu (poczucia kryzysu) egzystencjalizm uważa się za „ostatni akt modernizmu”⁷³, bez którego nie byłoby możliwe pojawienie się postmodernizmu⁷⁴. Egzystencjalizm w swym zawężonym filozoficznym nurcie ujmował podmiot jako pozbawioną tożsamości, „czystą potencjalność”, która znajduje się między „świadomością przypadkowości egzystencji i relatywności praw nią rządzących a niemniej dojmująco odczuwaną presją uczestnictwa w międzyludzkim, tzn. kulturowym, uniwersum”⁷⁵. Poczucie nieautentyczności i — łączących się z nią — alienacji oraz iluzoryczności stało się podatnym gruntem pod ufundowanie przekonania co do niedorzeczności człowieczego bytowania w świecie⁷⁶. Kęder daleki jest od formułowania tak radykalnych wniosków. W związku z tym myślę, że to swoiste „podpowiedzenie” przez autora *Najnowszego modelu tropu*, jakim można podążyć, starając się odnaleźć klucz do analizy *Antologii twórczości p.*, jest kolejnym przejawem zwodniczej gry, jaką Kęder prowadzi z czytelnikami. Konstrukcja antologii może być dowodem na to, że sensu poszukiwanego „tradycyjny-

⁷² R. GARAUDY: *Perspektywy człowieka. Egzystencjalizm, myśl katolicka, marksizm*. Przeł. Z BUTKIEWICZ, J. ROGOZIŃSKI. Warszawa 1968, s. 49.

⁷³ Poczuciem kryzysu charakteryzowała się epoka modernizmu, kiedy to ogłoszenie przez Nietzschego „śmierci Boga” spowodowało erozję wartości i podkopało wiarę w istnienie sensu ludzkiej egzystencji. Zob. M. BIELECKI: *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*. Kraków 2004, s. 300. Marian Bielecki — podążając tropem zostawionym przez Gombrowicza w jego tekstach publicystycznych — snuje refleksje na temat egzystencjalizmu w znaczeniu szerszym niż ten filozoficzny (sygnowany nazwiskami Marcela, Jaspersa, Sartre’a, Camusa, Kierkegaarda, Schopenhauera, Nietzschego czy Dostojewskiego). Badacz stawia tezę, iż odwoływanie się do tego nurtu nie przesądza o łączeniu Gombrowicza z modernizmem. Żywotność egzystencjalizmu przetrwała koniec epoki modernizmu. Odzwierciedlające się w twórczości autora *Kosmosu* wątki egzystencjalistyczne zostały sproblematyzowane na sposób postmodernistyczny. Zob. *ibidem*, s. 300.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 298.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 298—299.

⁷⁶ Zob. *ibidem*, s. 299.

mi” metodami nie da się znaleźć. Nie jest to przecież jednoznaczne z przekonaniem o braku sensu w ogóle.

Z drugiej jednakże strony, ślad ów nie musi być do końca chybiony. Stąd proste skojarzenie z teorią Formy Gombrowicza, która legła — jak sądzę — u podstaw zamysłu twórczego Cezarego K. Kędera. Choć nie jest to analogia prosta, warto w tym miejscu przypomnieć, że stosunek autora *Ferdydurke* do egzystencjalizmu nie był jednoznaczny. Z jednej strony Gombrowicz przeciwstawiał mu ból fizyczny, pisząc: „Myśl współczesna, zwłaszcza egzystencjalizm sartréowski, zbyt mocno wiąże rzeczywistość ze świadomością, niedostatecznie zaś z cierpieniem fizycznym. A przecież czymś naprawdę niewiarygodnym, niesłychanym i demonicznym jest ból”⁷⁷. Albo ujmując problem słowami: „Właśnie dlatego wszystkim myślicielom życzę w *Dante*m porządnego bólu zębów. Jeśli chce pan odnaleźć swoje »ja«, niech pan idzie do dentysty. Szumne deklaracje o nieistnieniu »ja«, rozbrzmiewające od czasów Nietzschego aż po nasze, kończą się z pierwszym »ajajaj!«”⁷⁸. Z drugiej jednak strony — wśród wypowiedzi autora *Kosmosu* znaleźć można i frazy aprobowane, jak we fragmencie, w którym Gombrowicz stwierdza, iż znalazł u Sartre’a — jak mniemał — wynalezione przez siebie pojęcie Formy. Notował wówczas: „Według Sartre’a człowiek nie jest nigdy tym, kim jest, ale tym, kim nie jest. Kiedy przeczytałem to po raz pierwszy, pamiętam, że wykrzyknąłem: »To przecież mój pogląd na człowieka zdeformowanego przez formę!«... Dlatego tak podziwiałem Sartre’a”⁷⁹. Podziw nie oznaczał, oczywiście, naśladowania. Tak jak i specyficznym epigonem Gombrowicza jest Kęder, który — w moim odczuciu — dobrze przemyślał lekcje swego Mistrza i wyciągnął odpowiednie wnioski (jak choćby właśnie pokazanie modnego nurtu egzystencjalistycznego jako formy, dającej się wykorzystać do celów parodystycznych).

⁷⁷ W. GOMBROWICZ: *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963—1969*. Przeł. I. KANIA, B. BARAN, F.M. CATALUCCIO, R. KALICKI et al. Kraków 1997, s. 305.

⁷⁸ Ibidem, s. 388.

⁷⁹ Ibidem, s. 397.

Śladami Gombrowicza

Nie da się ukryć, że Kęder jest epigonem Gombrowicza. Najbardziej skuteczny „wytrych”, pozwalający na w miarę swobodne konstruowanie myśli na temat *Antologii*... znalazł, bodaj jako pierwszy, Dariusz Nowacki, który — recenzując na łamach „Kresów” powieść autora *Sekwencji* — ukuwszy zgrabną formułkę (*Cezary w poszukiwaniu Konrada na tropach Witolda*), jasno wskazał trop interpretacyjny. Nie o — jak już wspomniałam na wstępie rozważań nad *Antologią*... — imitację stylu autora *Kosmosu* idzie, a o refleksję metakrytyczną, czy — by tak rzec — sposób myślenia i mówienia o literaturze⁸⁰. Wszystko, zdaniem Cezarego K. Kędery, jest tekstem (mystyfikacją, tekstową grą)⁸¹. Proza autora *Najnowszego modelu* zdaje się przestrzenią jednoczesnej negacji i akceptacji tradycji. Podobny zabieg obserwujemy choćby u Gombrowicza. U obydwu również zbliżony, jak sądzę, będzie powód takiego traktowania tradycji. Autor *Ferdydurke* postulował tezę o kulturowym wywłaszczeniu podmiotu. Jak trafnie konstatawał Janusz Margański, tradycja będąc przestrzenią wspólnego zadomowienia, jest jednocześnie rodzajem symbolicznego wydziedziczenia⁸². Na pierwszy rzut oka Gombrowicza i Kędery łączy więc zbliżony projekt literatury budowanej z literatury⁸³, będący — jak chce Margański — swoistą walką z tradycją literacką i jej niszczącym resentymentem⁸⁴. Współcześnie wszakże nie mamy złudzeń, w czasach „utraconej niewinności”, gdy wszystko zostało już napisane/powiedziane, nie jest możliwe, jak przekonywał Umberto Eco, powiedzieć „kocham cię” bez świadomości przywoływania cudzego tekstu⁸⁵.

⁸⁰ O fascynacji Gombrowiczem świadczy choćby opublikowany przez Kędery szkic: *Gombrowicza mechanizm wytwarzania głębi*. „FA-art” 1992, nr 1—2.

⁸¹ C.K. KĘDER: *Miłość — dzieci — hipersocjalizacja*. „FA-art” 1993, nr 4 oraz IDEM: *Wszyscy jesteście postmodernistami*. „FA-art” 1996, nr 1.

⁸² Por. J. MARGAŃSKI: *Gombrowicz wieczny debiutant*. Kraków 2001.

⁸³ Por. M. GŁOWIŃSKI: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002.

⁸⁴ Por. J. MARGAŃSKI: *Gombrowicz wieczny debiutant*...

⁸⁵ Umberto Eco pisze: „Dopóki proces tworzenia nie dobiegnie końca — trwa podwójny dialog. Z jednej strony mamy dialog między tworzoną tekstem,

Oznacza to — jak na marginesie twórczości autora *Pornografii* konstatował Michał Paweł Markowski — że każdy — literacki i nieliteracki — gest Gombrowicza natychmiast jest przepuszczany przez literacką tradycję, która w ten sposób staje się nieuchronną mediacją, uniemożliwiającą jakąkolwiek autentyczność. Gombrowicz [...] nie może być sobą, bo za dużo czytał. A jeśli nie czytał, to nic nie szkodzi, bo przecież mógł czytać⁸⁶.

Analogie między Kęderem a Gombrowiczem są uchwytne na wielu płaszczyznach, począwszy od — rzucających się w oczy najwyraźniej — wspólnych motywów tematycznych, konstytuujących prozy obydwu pisarzy (jak: młodość i łącząca się z nią niedojrzałość, seks i śmierć), przez zagadnienie „formy”, a na owym projekcie tworzenia literatury skończywszy. Dla autora *Kosmosu* czytanie książki jest jej stwarzaniem na nowo, co umożliwia (dzięki traktowaniu odbiorcy jako „współ-twórcy”) dzieła literackiemu „rozwój w czasie”⁸⁷. Nie sposób nie przywołać w tym miejscu Romana Ingardena, zdaniem którego

Szczególne uporządkowanie następstwa części w dziele literackim przemienia się w konkretyzacji na efektowne następstwo w zjawiskowym konkretnym czasie. Dzieło literackie dochodzi tu do prawdziwego rozwinięcia. Każda konkretyzacja dzieła literackiego jest tworem czasowo rozciągniętym. Okres czasu, który zajmuje, może być — zależnie od okoliczności — większy lub mniejszy, nie może jednak nigdy całkowicie zniknąć. Tylko dzięki temu zewnętrzna i wewnętrzna dynamika dzieła sztuki lite-

a wszystkimi innymi napisanymi poprzednio (książki pisze się zawsze wykorzystując inne książki i o innych książkach), z drugiej dialog między autorem, a modelowym czytelnikiem”. U. Eco: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1993, s. 610.

⁸⁶ M.P. MARKOWSKI: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004, s. 27–28.

⁸⁷ Zob. J. JARZĘBSKI: *Pojęcie „formy” u Gombrowicza...*, s. 338. Por. uwagę Gombrowicza zapisaną w *Dzienniku*, gdzie czytamy: „czytać to nie mniej twórcze, niż pisać”. W. GOMBROWICZ: *Dzieła*. T. 8: *Dziennik 1961–1966*. Red. nauk. J. BŁOŃSKI. Kraków–Wrocław 1986, s. 188.

rackiej może dojść do rozwiniętego ujawnienia się, gdy natomiast w samym dziele pozostaje w stanie swoistej potencjalności. A zatem dopiero w konkretyzacji mogą ukonstytuować się w pełni te wartości estetyczne, które warunkują dynamikę dzieła, resp. które ona na sobie niesie⁸⁸.

O *Antologii*... Kędera nie da się powiedzieć jako o realizacji „dzieła otwartego”⁸⁹. Niemniej, można doszukać się echa Ingardenowskich wpływów. Nim bowiem można by także tłumaczyć zastosowane tu urywanie akcji w najmniej spodziewanym momencie. Być może też zabieg ów miał być swoistym wyjściem poza Gombrowiczowską definicję Formy.

Forma jest, jak zauważył Jerzy Jarzębski, osią łączącą filozoficzno-etyczno-estetyczne poglądy autora *Kosmosu*, który na marginesach rozważań nad stylem Zofii Nałkowskiej w 1936 roku definiował ją w sposób następujący: „Każdy inną przyjmuje formę, inną postawę, styl, fason, ton, sposób bycia w stosunku do świata”⁹⁰. To dało możliwość interpretowania formy w kategoriach socjopsychologicznych oraz filozoficznych, traktujących ją jako „wartość tworzącą się w kontakcie międzyludzkim i kontakt ten umożliwiającą. Obejmuje ona w tym rozumieniu określony język środowiska socjalnego, kodeks norm postępowania, słowem, zbiór stereotypów społecznych”⁹¹. Zdaniem Gombrowicza, „istota ludzka nie wyraża się w sposób bezpośredni i zgodny ze swoją naturą, ale zawsze w jakiejś określonej formie i [...] forma owa, ów styl, sposób bycia, nie jest tylko z nas, lecz jest nam narzucony z zewnątrz”⁹².

⁸⁸ R. INGARDEN: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960, s. 423.

⁸⁹ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Żywot rozproszony*...

⁹⁰ W. GOMBROWICZ: *O stylu Zofii Nałkowskiej*. „Świat” 1936, nr 5.

⁹¹ J. JARZĘBSKI: *Pojęcie „formy” u Gombrowicza...*, s. 316.

⁹² W. GOMBROWICZ: *Ferdydurke*. Warszawa, s. 87. Jak zauważa Jarzębski, Gombrowiczowska forma rozumiana była zwykle zbyt wąsko. Zob. J. JARZĘBSKI: *Pojęcie „formy” u Gombrowicza...*, s. 316—320. Recepcja przedwojenna pokazuje, iż krytycy akcentowali nade wszystko kulturowy aspekt formy. Por.: M. STAROST: *Witold Gombrowicz, „Ferdydurke”*. „Życie Literackie” 1938, nr 4; I. FIK: *Miny trudne i miny łatwe. Uwagi na marginesie książki Gombrowicza „Ferdydurke”*. „Nasz Wyraz”

W podobnym tonie wypowiadał się Artur Sandauer. Krytyk ten pisał:

Czymże jest Forma? Czy tylko konwenansem, z którym walczyło tylu obrazoburców, i czyżby Gombrowicz był tylko kontynuatorem Boya? Gdy jednak dawni „odbrązowiacze” wierzyli, że — po zdarcie maski z człowieka — odnajdą jego oblicze naturalne, to stanowisko Gombrowicza jest bardziej skomplikowane. Po pierwsze — nie demaskuje on człowieka jako istoty biologicznej; przeciwnie, podkreśla — wraz z całym myśleniem współczesnym — jego ludzką specyfikę, jego antynaturalność. Po drugie — to, że głosi walkę z konwenansem, nie znaczy bynajmniej, jakoby wierzył w jej skuteczność: nie ma dla niego „ja” pozaspołeczne, człowiek jest do głębi przesiąknięty Formą, cokolwiek robi, robi „dla innych”, jego walka o autentyczność jest beznadziejna i stajemy tu wobec nierozwiązywalnej — przynajmniej na razie — antynomii. Po trzecie — Forma jest pojęciem znacznie od konwensansu szerszym: ludzie „zgrywiają się” z sobą

1938, nr 3 (przedruk w: *Gombrowicz i krytycy...*); B. SCHULZ: *Proza*. Kraków 1964; L. FRYDE: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. A. BIERNACKI. Warszawa 1966. Nieco inaczej sprawę widział Henryk Vogler, zdaniem którego „Dzieło Gombrowicza jest niestrudżonym zmaganiem się z formą, a więc z duchem, który panuje nad ciałem, czyli nad treścią, który ją ujarzma, czyli nadaje jej wyraz. Gdy u Schulza materia działa w swojej swobodnej, anarchicznej, żywiołowej potęgze, u Gombrowicza boryka się ona w naczyniu dyscypliny mózgowej, w konieczności znalezienia swej formy, rozkłada się, fermentuje, »robi gęby« [...] Przyjmując rzeczywistość za punkt wyjścia, widzi ją skonwencjonalizowaną, strywalizowaną wskutek narzucenia jej abstrakcyjnej formy syntezy. Aby zrozumieć i uporządkować świat, nadał mu człowiek pewną formę, ale ta forma musi być z konieczności schematyzowaniem, skoro przecież w żadnym skończonym kształcie nie można zamknąć wielorakiego, zmiennego świata. Stąd każda synteza jest uproszczeniem, subtelnym kłamstwem, odgrywającym swoją pomocniczą rolę w walce o byt”. H. VOGLER: *Dwa światy romantyczne*. O B. Schulzu i W. Gombrowiczu. „Skamander” 1938, nr 99—101, s. 249—251. Z kolei w powojennych omówieniach, jak przekonuje autor *Gry w Gombrowicza*, przeważają ujęcia formy jako konwensansu, maski. Por.: J.J. SZCZEPAŃSKI: *Drugie odkrycie Gombrowicza*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 34; A. KIJOWSKI: „Hamlet” okresu dojrzewania. „Teatr i Film” 1958, nr 2; Z. GREŃ: *Sztuka i życie praktyczne*. „Życie Literackie” 1958, nr 1; J. KMITA: rec. Bakakaju. „Tygodnik Zachodni” 1958, nr 29.

w kombinacje coraz to inne i zyskują — jak ton w melodii — sens zależnie od sytuacji⁹³.

Człowiek w ujęciu Gombrowicza jest aktorem, dla którego maska stała się twarzą⁹⁴. Innymi słowy, forma jest nie tylko obecna w każdym kontakcie interpersonalnym, ale także stanowi narzędzie ujmowania rzeczywistości⁹⁵. Ale jak dowodził Olaf Kühl, pojęcie to obarczone zostało u Gombrowicza także — spychanym jednak przez krytyków na plan dalszy — znaczeniem „konkretnym”. Forma, jak przekonywał w *Gębie Erosa* niemiecki literaturoznawca, jest również metaforą własnego ciała⁹⁶. Widać tu zbieżność ze, wspominaną nieco wcześniej, Sartre’owską koncepcją ciała, definiującą je jako „przypadkową formę (*la forme contingente*), która przybiera konieczność mojej przypadkowości”⁹⁷. W podobnym duchu wypowiadał się Alphonse de Waelhens: „Ciało jest tą naszą stroną, owym pierwotnie na zewnątrz obróconym wymiarem, który realizuje niejako naszą egzystencję na zewnątrz nas samych”⁹⁸. Ciało, będące przedmiotem opisu, właściwie się u Kędera nie pojawia⁹⁹. Fakt ów

⁹³ A. SANDAUER: *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*. W: IDEM: *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966, s. 210—211 (przedruk w: *Gombrowicz i krytycy...*).

⁹⁴ Zob. M. INGLÓT: *Romantyczne konteksty twórczości Witolda Gombrowicza*. Katowice 2006, s. 78.

⁹⁵ Zob. J. JARZĘBSKI: *Pojęcie „formy” u Gombrowicza...*, s. 324.

⁹⁶ O. KÜHL: *Gęba Erosa...*, s. 31.

⁹⁷ P. SARTRE: *L’Etre et le Néant. Essai d’ontologie phénoménologique*. Paris 1943, s. 356. Cyt. za: M. DRWIĘGA: *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*. Kraków 2005, s. 116.

⁹⁸ A. DE WAELHENS: *Reflexions sur les rapports de la phénoménologie et la psychanalyse*. In: *Existence et signification*. Paris 1959, s. 200. Cyt. za: O. KÜHL: *Gęba Erosa...*, s. 49.

⁹⁹ Inaczej jest w przypadku prozy autora *Ferdydurke*, u którego pokawałkowane części ciała odczytywane były przez krytykę w kategoriach znaczeń symbolicznych. To, co cielesne, ma być wyrazem tego, co bardziej wysublimowane. W warstwie stylistycznej więc uwidacznia się to, co duchowe (zob. O. KÜHL: *Gęba Erosa...*). Zresztą, jak konstatawał Jerzy Jarzębski: „każdy nieomal utwór Gombrowicza eksploatuje erotykę [...]. Niewielu krytyków dostrzegło filozoficzne zaplecze erotyzmu w tej twórczości; pełni on tak rolę szczególnego doświadczenia poznawczego” (J. JARZĘBSKI: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1983, s. 308). Do podobnego wniosku

można uznać za znaczący, zważywszy na położenie przez autora *Sekwencji* głównego nacisku na przestrzeń psychiczną. Cieleśność, służąc zaspokajaniu fizycznej rozkoszy, prowadzi do ugruntowania pozycji wewnątrz obozu. Przyjęcie wyznaczonej przez zasady życia społecznego roli ojca-żywiciela rodziny powoduje niemożność wystąpienia przeciwko wiążącym się z tym ograniczeniom¹⁰⁰. Zdaniem Kędera człowiek nie podejmuje walki z formą, która dla niego — w przeciwieństwie do autora *Pornografii* — nie jest źródłem „fascynacji i rozkoszy”, „elementem podniecającej gry”¹⁰¹.

Tym, co łączy obydwu pisarzy, jest podejście do kwestii dojrzałości/niedojrzałości. Zdaniem Stefana Sawickiego, autor *Kosmosu* obnaża kondycję współczesnego człowieka, która rozpina się między dojrzałością i niedojrzałością. W konsekwencji dramat naszej egzystencji opiera się na sporze wynikającym ze ścierania się dwóch dążeń: pragnienia formy, kształtu, definicji oraz potrzeby obrony (ucieczki) przed ową formą. Z jednej strony więc kieruje nami konieczność określania siebie, z drugiej zaś — nieodparta chęć wymykania się własnym definicjom¹⁰².

doszła Ewa Thompson, której zdaniem „od wczesnych opowiadań po *Kosmos* [...], zauważalna jest uporczywa tendencja do prezentowania niedotykalnego w kategoriach dotykającego, mentalnego w kategoriach fizycznych oraz złożoności w kategoriach prostoty”. E. THOMPSON: *Witold Gombrowicz*. Katowice 2002, s. 125. Zob. też: W. BOLECKI: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982; O. KÜHL: *Gęba Erosa...* Zdaniem autora *Gęby Erosa*, nie ma w tym nic dziwnego, wszak widać tu nawiązanie choćby do średniowiecznej tradycji alegorezy (ibidem, s. 63). Por. J. ABRAMOWSKA: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. BUJNICKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1977.

¹⁰⁰ Zupełnie inaczej do problemu podchodził autor *Ferdydurke*. W centrum zainteresowań Gombrowicza ulokowany został subiektywny świat jednostki, która narzuca formę rzeczywistości, tocząc stale walkę z Innymi o przeforsowanie swojej wizji świata, godzi się na relatywizm. Człowiek staje się „wytwórcą”, który z jednej strony wytwarza formę, z drugiej zaś — poddaje się jej. Zob. J. JARZĘBSKI: *Pojęcie „formy” u Gombrowicza...*, s. 326—327.

¹⁰¹ Zob. S. SAWICKI: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, s. 20. Por. analizę podobieństw i różnic między Norwidem i Gombrowiczem przeprowadzoną przez Mieczysława INGLOTA w jego książce *Romantyczne konteksty twórczości Witolda Gombrowicza...*

¹⁰² Zob. S. SAWICKI: *Norwida walka z formą...*, s. 21.

Jeszcze jeden wspólny aspekt twórczości obydwu pisarzy dałoby się uchwycić. Gombrowiczowski świat jest — jak twierdził Jarzębski — światem rytuału, powinnością pisarza jest zaś „obnażenie korzeni mitu, obnażenie jego ludzkiego, nie sakralnego początku. Gombrowicz walczy z mitem, a jednocześnie ukazuje automatyzm świadomości, która skłonna jest spontanicznie sakralizować rzeczywistość”¹⁰³. Autor *Trans-Atlantyku* bliski jest tym samym koncepcjom Ernsta Cassirera, który powiada, że

Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz. W miarę jak symboliczna działalność człowieka robi postępy, rzeczywistość fizyczna zdaje się cofać. Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek w pewnym sensie ustawicznie sam z sobą rozmawia. Tak bardzo owi-
nął się w formy językowe, w obrazy artystyczne, w mityczne symbole lub religijne obrządki, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej jak za pośrednictwem tego sztucznego środka¹⁰⁴.

Ową Gombrowiczowską Formę autor *Najnowszego modelu* określił dosadniej — jako obóz. A bo i słowem-kluczem, zatem tym, co spaja owe trzy sekwencje *Antologii twórczości p.* w swoistą całość, jest pojęcie obozu.

Za dużo wiem, mimo że moja wiedza nie ogarnia nawet jednej miliardowej masy spadku. Ciężar tej wiedzy powoduje, że najczęściej jestem w stanie tylko z uporem osła ciągnąć sprawy, które już zacząłem. Fizycznie wykańcza mnie to, lecz w końcu jestem w obozie. I ja jestem obóz — wszystko jest obozem; to jedyna konstrukcja, która na razie pozwala mi nieco spokojniej dążyć do końca.

ATP, s. 50

¹⁰³ J. JARZĘBSKI: *Pojęcie „formy” u Gombrowicza...*, s. 336.

¹⁰⁴ E. CASSIRER: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. STANIEWSKA. Warszawa 1971, s. 69.

W innym miejscu zaś czytamy:

Mój mózg jest hipersprawnie działającą maszynką do wytwarzania bezsensu. Pozornie doskonaląca się masa komórek powyżej poziomu sterowania poszukiwaniem partnera do kopulacji wpada w korkociąg metajęzyków, doprowadzających elementy rzeczywistości do destrukcyjnego rezonansu. Trudność techniczna polega na używaniu owej maszynki — świetnie nadającej się również do prostych zabaw logicznych — w taki sposób, by nie niszczyła swoich wytworów i sprawnie spełniała funkcję zaspokajania swych potrzeb.

ATP, s. 26—27

Obóz jest przestrzenią, którą konstytuuje napięcie między wewnętrznymi potrzebami a koniecznością życia według norm społeczno-kulturowych, między „ja” i owego „ja” udawaniem. Metafora obozu określa wewnętrzne mechanizmy, zgodnie z którymi postępujemy w sposób regulowany przez nadrzędne prawa. Będąc elementami społeczności, musimy przestrzegać wspólnych norm, nie tylko dlatego, że patrzą na nas Inni. W równym stopniu funkcję „strażnika” pełni nasze id¹⁰⁵.

Seksualność, cielesność, popęd erotyczny nie jest zatem antypodą związków społecznych, ale ich systemowym warunkiem. Związek erotyczny, każdy związek dwojga ludzi, ma rysy najważniejszych dziedzin aktywności społecznej: handlu, pracy, wojny, sztuki (religii). W tym rozumieniu libido jest siłą socjalizującą. Stąd też mizogynistyczny rys w *Antologii*, wynikający z niechęci wobec dezynwidualizujących ról. Ponieważ wszystkie role (także erotyczne) są określone kulturowo i społecznie kontrolowane, w poszczególnych epizodach autor tekstu egzystencji może już to jako mężczyzna, już to jako kobieta, jako nastolatka i maturzysta-lowelas, jako student, urzędnik [...], mąż i onanista-domorosły filozof [...]. Wszyscy opowiadacze są w istocie inwariantami tej samej osoby, autora tekstu egzystencji, który dobrze wie, iż w gruncie rzeczy „cóż za znaczenie ma, kim

¹⁰⁵ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Żywot rozproszony...*, s. 138.

mógłbym być naprawdę” [...]. Interesujące jednak, że statystycznie najczęściej bohaterom narzucana zostaje rola podyktowana przez kobiety-partnerki¹⁰⁶.

W wykładni Kędera to mężczyźni stają się „ofiarami” obozu. Zacytowane w tytule niniejszego rozdziału słowa piosenki Martyny Jakubowicz odzwierciedlają zarysowaną w *Antologii twórczości* p. sytuację współczesnych mężczyzn. „W domach z betonu nie ma wolnej miłości / Są stosunki małżeńskie oraz akty nierządne / Casanova tu u nas nie gości”... Mężczyzna, jak przekonuje lektura debiutu prozatorskiego autora *Najnowsze modelu*, znajduje się w pułapce. Z jednej strony, męczą go naturalne potrzeby seksualnego zaspokojenia, z drugiej jednak — stosunki damsko-męskie regulowane są przez z góry narzucone (chroniące kobiety) normy społeczno-kulturowe. Nie ma „wolnej miłości”, za wszystko dziś trzeba bowiem zapłacić (pieniężnie u prostytutki lub spętaniem węzłem małżeńskim w każdym innym przypadku). Słowem, żyjemy w społeczeństwie prostytuującym się. „Są stosunki małżeńskie oraz akty nierządne” i nic poza tym. Nie ma innej alternatywy. Seks jest częścią obozu. W rezultacie braku wolnej przestrzeni (czyli takiego obszaru, który nie podlegałby prawom represji kulturowo-obyczajowej) wszyscy zmuszeni są do uprawiania „prostytucji”. W związku z tym egzystujemy w świecie naznaczonym ekonomią braku. Ideałem byłby nadmiar — czyli sytuacja, w której seks niczemu by nie służył. Jest wszakże odwrotnie: służy prokreacji, społecznym interesom kształtowania rodzinnych komórek, utrzymaniu, wyrównaniu krzywd (również tych historycznych¹⁰⁷). Nie da się żyć na kredyt i nie da się zwalczyć w sobie „naturalnych” instynktów. Kęder odwraca niejako role. To właśnie kobieta, będąca obiektem pożądania i narzędziem służącym zaspokojeniu erotycznych podniet, pełni funkcję „strażnika”, kogoś, kto wabiąc obietnicą seksualnej rozkoszy, zakłada więzy, zmusza do wypełniania roli męża i ojca.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Por. choćby taki fragment: „Edek stoi przy łóżku. Niemka klęczy przy nim z rurą w gębie, a on trzyma ją za uszy i przyciąga do siebie mrucząc pod nosem — za Oświęcim, ty kurwo, za Oświęcim. H.” (ATP, s. 58).

Słowem, *Antologia...* Kędera zawiera domieszkę modernistycznego mizoginizmu¹⁰⁸. Wszak tą — o czym była mowa wyżej — która w przeważającej liczbie opisanych tu przypadków narzuca więzy, jest kobieta. Przytaczana na wstępie niniejszych rozważań interpretacja Roberta Chojnackiego przywodzi na myśl teorię chuci oraz modernistyczną walkę płci, której tłem jest dekadencja świadomość przemijania życia i braku poczucia jego sensu. *Femme fatale*, kusicielka-demon, modliszka pozbawiająca mężczyznę woli i wolności. A wszystko to podbudowane zostało w modernizmie inspiracjami filozofii Nietzschego, Schopenhauera, Kierkegaarda.

Miłość w wykładni autora *Sekwencji* jest siłą niszczącą, zniewała bowiem mężczyznę. Źródłem mizoginizmu Kędera jest — na wzór modernistyczny — strach przed ofensywnymi, wyemancypowanymi kobietami, które nie tylko przejmują „władzę” na polu zawodowym, ale obejmują pozycję dominującą w kontaktach erotycznych¹⁰⁹. Choć, jak się wydaje, Kęder daleki jest od teorii chuci Przybyszewskiego, który traktował ją jako „wewnętrzny, organiczny, twórczy niepokój, nie dające się ukoić parcie i ruch,

¹⁰⁸ Na temat erotyki i mizoginizmu młodopolskiego powstało wiele opracowań. Zob. m.in.: K. WYKA: *Modernizm polski*. Kraków 1959; M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*. W: EADEM: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969 (przedruk w: EADEM: *Symbolizm i symbolika*); EADEM: *Schopenhauer i chuć*. „Teksty” 1974, nr 2 (przedruk w: EADEM: *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985); A. BANACH: *Erotyzm po polsku*; J. JASTRZĘBSKI: *Krajobraz antypornografii*. „Odra” 1976, nr 4; A.Z. MAKOWIECKI: *Ten wyuzdany fin de siècle*. W: IDEM: *Wokół modernizmu*. Warszawa 1985; W. GUTOWSKI: *Chuć przeciw duszy narodu. O kompleksach polskich i erotyce modernizmu*. Acta Universitatis Nicolai Copernici. Toruń 1986. Fil. Pol. 28; IDEM: *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1; IDEM: *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*. Kraków 1992; J. MARX: *Od Tetmajera do Boya. (O poezji miłosnej Młodej Polski)*. „Poezja” 1986, nr 7—8; J. KWIATKOWSKI: *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca. W: Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA. Kraków 1977; ARDENS [J. KOTERBSKI]: *Wrogowie kobiety (Nietzsche — Przybyszewski — Strindberg — Weininger)*. „Biblioteka Warszawska” 1905, T. 4; A. ZIELEŃCZYK: *Metafizyka płci*. „Sfinks” 1911, T. 15; P. CHMIEŁOWSKI: *Najnowsze prądy w poezji naszej*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1901.

¹⁰⁹ Zob. W. GUTOWSKI: *Nagie dusze i maski...*, s. 21.

motor ewolucji zarówno całości bytu, jak pojedynczego istnienia, immanentna zasada bycia”¹¹⁰. Chuć nie podlega ocenom moralnym i nie sposób zamknąć jej w jednej symbolicznej formie kultury¹¹¹. „»Poetyka chuci« odsłania jednolity obraz świata, wypełniony konwulsyjną miłością-walką, której jedynym celem jest intensyfikacja upojenia nie skrępowanego żadnymi zakazami, wzrastającego wraz z przekraczaniem norm i obalaniem tabu”¹¹². Autor *Antologii twórczości* p. tym dalszy będzie poglądom Schopenhauera, dla którego człowiek jest „bytem pożądającym”, którego destrukcyjna obsesja erotyczna prowadzi do dezintegracji świata uporządkowanego, do orgiastycznego chaosu¹¹³. Mizoginizm Kędera byłby *softową* wersją powyższych, a jego potrzeba ekspresji brałaby się nade wszystko ze wzbudzania przez kobietę odczuć, wywołujących konflikt między potrzebą zaspokojenia naturalnych pragnień a represyjnym oddziaływaniem kulturowo-społecznych norm. Pokazane w *Antologii...* kobiety nie przypominają żywiołu. Spełniają natomiast rolę funkcjonariuszek. Pilnują, by mężczyźni nie wyszli poza obóz.

Georges Bataille twierdził jednak, że „pragnienie erotyczne to pożądanie, które triumfuje nad zakazem”¹¹⁴, wciąga więc w rejony amoralne, czy mówiąc za Przybyszewskim, „otwiera mroczne dziedziny nieświadomego, wprowadza do królestwa »nagiej duszy«”¹¹⁵. Z mitu chuci — jak się zdaje — autor *Sekwencji* przejął jedynie możliwość wyzwolicielskiego buntu. Przybyszewski w seksualnym akcie upatrywał ucieczki „z głupich trzech wymiarów, [człowiek — A.N.] wchodzi w świat inny, staje się bezczasową, bezprzestrzenną, metafizyczną istotą, zlewa się z całą naturą i zapada się w wieczność”¹¹⁶.

¹¹⁰ A. HUTNIKIEWICZ: Stanisław Przybyszewski. *Legenda i rzeczywistość*. W: IDEM: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa—Toruń 1976, s. 50.

¹¹¹ Zob. W. GUTOWSKI: *Nagie dusze i maski...*, s. 27. Por. S. PRZYBYSZEWSKI: *Requiem aeternam*. W: IDEM: *Wybór pism*. Oprac. R. TABORSKI. Wrocław 1966.

¹¹² W. GUTOWSKI: *Nagie dusze i maski...*, s. 28.

¹¹³ Zob. ibidem, s. 40.

¹¹⁴ G. BATAILLE: *Świętość, erotyzm i samotność*. Przeł. M. OCHAB. W: *Odmieńcy*. Wybór, oprac. i red. M. JANION, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982, s. 353.

¹¹⁵ W. GUTOWSKI: *Nagie dusze i maski...*, s. 60.

¹¹⁶ S. PRZYBYSZEWSKI: *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 72.

„Ja” oddzielone od całości bytu, uwięzione w strukturze osobowości, w roli społecznej, odzyskuje w akcie erotycznym utraconą w kulturowym rozwoju „świadomość absolutnej ciągłości bytu”. Erotyzm jest podstawowym przeżyciem uzasadniającym „etykę destrukcyjną”, która „odrzuca normy moralne wytworzone przez instytucje socjalno-religijne i obyczajowe”. Pozytywnym wzorem osobowym tej antymoralności jest człowiek „obnażony”, „w całej pełni wolności instynktów, w całej nieokiełznanej mocy”, nie skrępowany „czy to etyką burżuazyjno-obyczajową, czy też dogmatyczno-kościelną”¹¹⁷.

„Erotyzm staje się — w opinii Marii Janion — jedynym dostępnym sposobem transgresji, erotyzm cielesno-mistyczny. Erotyzm zatem jako najbardziej intymne sedno egzystencji”¹¹⁸. I taki właśnie dualistyczny erotyzm obecny jest zarówno u autora *Pornografii*, jak i u autora *Ja* (choć z zastrzeżeniem, że pierwiastek mistyczny w narracji Kędera został zredukowany do minimum. Jest to też mistycyzm pojmowany jako absolutne zatracenie się w rozkoszy, pełne zatracenie się, które wyklucza dostrzeganie czegokolwiek innego poza doznawaniem zespoleń z Drugim). Zresztą, Jean-Pierre Salgas widział (za Gombrowiczem) w *Pornografii* próbę odnowienia polskiego erotyzmu, rozumianego jako erotyzm „odpowiadający naszemu losowi — i naszej historii z lat ostatnich, złożonej z gwałtów, niewolnictwa, poniżenia, walk szczenięcych, będącej zstąpieniem w ciemną krańcowość świadomości i ciała”¹¹⁹.

Salgas, analizując sferę płciowości w tekstach autora *Bakakaju*, polemizował z tezami opisującymi Gombrowiczowski dyskurs w kategoriach *l'écriture homosexuelle*, powiadając, iż „homoseksualizm” jest dla Gombrowicza „sposobem ucieczki przed płcią” (przed „gębą” męskości i kobiecości)¹²⁰. Autor *Gęby erosa* postrzega go jako

¹¹⁷ W. GUTOWSKI: *Nagie dusze i maski...*, s. 96—97. Por. S. PRZYBYSZEWski: *Na marginesie tworu Ewersa*. Lwów 1917 oraz M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: „*Naga dusza*” i „*epoka mundurków*”. W: EADEM: *Somnambulicy — dekadenci — herosi...*

¹¹⁸ M. JANION: „*Gdzie jest Lemańska?*”. W: *Odmieńcy...*, s. 177.

¹¹⁹ J.-P. SALGAS: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Warszawa 2004, s. 145.

¹²⁰ Ibidem, s. 137. Salgas na poparcie swej tezy powołuje się na *Wolę wiedzy* Michela Foucaulta, gdzie badacz „wynalezienie” homoseksualizmu sytuuje na rok

anty-Bataille’a, dla którego płęć nie jest powiązana ze śmiercią czy *sacrum*¹²¹. Badacz był zdania, że

[...] mężczyzna zostaje paradoksalnie niewolnikiem kobiety, która sama jest niewolnicą Formy. Takiemu „erotyzmowi”, spętanemu w dodatku więzami rodzinnymi, Gombrowicz przeciwstawia erotyzm jako energię społeczną, która „niby niewidzialny most łączy w każdej chwili wszystkich synów i wszystkie córki danego narodu”¹²².

Człowiek zawsze pozostaje w obozie — choć w zależności od uwarunkowań historyczno-polityczno-społeczno-gospodarczych — różnie nazywanym. Czy to będą obozy pracy, obozy koncentracyjne albo obozy rozumiane po Orwellowsku, zawsze będą oznaczać zniewolenie i upodlenie jednostki ludzkiej¹²³. Od obozu nie ma ucieczki, bo „obóz to ja!” — jak skonstatuje w pewnym momencie mówiące „ja” w *Antologii*... Być może z tego to powodu widziano w debiucie prozatorskim autora *Sekwencji* odzwierciedlenie antypodmiotywistycznego (czy — jak go określił Pisarski — „nihilistycznego”¹²⁴) nurtu postmodernizmu, który byłby bliski i patronowi prozy Kędera — Gombrowiczowi.

Każda próba wyjścia poza obóz, zastanawianie się co jest poza jego granicami wydaje mi się tak paranoicznym pomysłem, że aż posądzam się o realizm dziewiętnastowieczny i naiwną wiarę w zgodność myśli z rzeczywistością. Mam wrażenie, że ilekroć próbuję oglądnąć obóz z zewnątrz, podejmuję wysiłki człowieka

1870, choć — co warto podkreślić — francuski literaturoznawca nie podważa opinii, według których Gombrowicz miał homoseksualne preferencje. Zob. ibidem, zwłaszcza podrozdział zatytułowany *Homoseksualizm?* (s. 136—140).

¹²¹ Zob. ibidem.

¹²² Ibidem, s. 140.

¹²³ Zob. M. ORSKI: *Badacz „twórczości postnatalnej”...*

¹²⁴ Zob. M. PISARSKI: *Mizeria w sosie własnym czyli powieści pokoleniowej nie będzie...*, s. 107. Polemizowałabym jednak z owym określeniem Pisarskiego. Nihilista podważa przecież ustalone przez tradycję wartości. Lokując się ponad powszechnie przyjętym porządkiem, chce unieważnić jego normatywny charakter. Kęder nihilistą więc (w wersji etycznej) nie jest.

chcęgo opisać budynek, w którym się znajduje, i wychylającego się, żeby lepiej widzieć, z okna.

ATP, s. 36

Nie ma ucieczki ani od Formy definiowanej przez Gombrowicza, ani — jak chce nazywać to Kęder — obozu. Synonimem formy/obozu jest kultura. Jak zauważył Zygmunt Freud, „suma osiągnięć i struktur organizacyjnych, dzięki którym nasze życie stało się tak różne od życia naszych zwierzęcych przodków i służy dwom następnym celom: obronie człowieka przed naturą i regulowaniu stosunków między ludźmi”¹²⁵. Paradoksalnie, postęp techniczno-cywilizacyjny krępuje, ogranicza i poddaje represjom rozmaitego typu. Krzysztof Uniłowski przekonywał, że jest jedna, acz istotna, różnica między autorem *Ferdydurke* i Kęderem. Znalezienia się poza obozem nie gwarantuje ani wyrafinowana gra z jego normami, ani autoironiczny dystans czy parodia lub pastisz. Aby (pozornie przynajmniej) wydobyć się z obozu, należy całkowicie mu się podporządkować, skutkiem czego obóz stanie się dla nas niezauważalny. Być poza obozem oznacza — co sugeruje tytuł trzeciej sekwencji *Antologii...* — przyjąć określoną pozę¹²⁶.

Żeby móc przeżyć, staram się osłabić bezpośrednie doznania rzeczywistości i traktuję zdarzenia w obozie jak tekst, który czytam i który podlega prawom kreacji. Chodzi mi nie o pozazdarceniowe rozmyślanie nad sensem, sztafpowością i cytatowością zdarzeń z ludźmi, ale o reakcje w bezpośrednich spotkaniach z nimi; traktuję ich jak krytycznych i często narzekających na narratora bohaterów opowieści, której sens rzadko dostępny jest w chwili czytania — jeśli w ogóle istnieje. [...] Najciekawsze są chwile, kiedy sam jestem bohaterem swojego życia i wpadam na przykład we wściekłość przesuniętą o „trochę” od reakcji wściekłości [...]. Raczej myliłby się ktoś sądzący, że utrzymuję na siłę dystans z racji manii wyższości; przesunięcie pozwala mi przeżyć w świecie, gdzie rzeczy i zdarzenia bawią się wciąż

¹²⁵ Z. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. W: IDEM: *Człowiek, religia, kultura*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1967, s. 262.

¹²⁶ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Żywoć rozproszony...*, s. 138—139.

mną w piłkę, i żeby móc jako tako choćby sterować, nie można przywiązywać do żadnego z nich najmniejszej uwagi, lecz wciąż być gotowym na przyjęcie kolejnego i kolejnego.

ATP, s. 8—9

W innym z fragmentów przeczytamy zaś: „Moje prawdziwe życie składa się z niezliczonych przymusów, do których zaliczyłbym też przymus myślenia, mimo iż daje on przynajmniej złudzenie bycia poza” (ATP, s. 16). Tak, bowiem

„obóz” to kwestia świadomości [...] to ona [...] stanowi właściwą zonę. Było nie było, „obóz” to przecież jedynie banalna konstrukcja myślowa, jeden z najprostszych modeli świata! Ale jakże sugestywny i dobrze umotywowany przez kulturę i doświadczenia XX wieku. [...] Druga część książki, „Mit. P.”, nie pozostawia w tym względzie żadnych złudzeń. Tworzy ją katalog wypadków z czasów wojny i stalinizmu, beznamiętnie opowiedzianych przez tych, którym się nie powiodło: złapanych, uwięzionych, zabitych, zamęczonych. [...] Heretykiem antologista okaże się chwilę później, gdy już zrozumiemy, że „Mit” stanowi matrycę „Metafory” i „Poza” („Pozy”). Świat zlagrowany jako intelektualny banał, jednakże właśnie ten banał okazuje się naszą prawdą, tyleż nas konstytuującą (nasze pojmowanie podmiotowości), co przez nas konstytuowaną¹²⁷.

Kęder — co słusznie zauważył autor *Granicy nowoczesności* — przez wyliczanie hipostaz świata, którym dzięki naszej świadomości ulegamy, obnaża (o ile w ogóle można mówić o obnażaniu dawno już obnażonego, choć nieustannie wypieranego) ich banalność. To wszakże nie tylko symulacja wirtualna, uwięzienie — jak konstatuje dalej krytyk — jest doświadczalne zmysłowo, a zatem — namacalne. Powoduje to jednak znalezienie się w pułapce tzw.

¹²⁷ Ibidem, s. 139—140. W istocie wojenny katalog Kędery różni się (o czym wspomina także Uniłowski) od innych, podobnych w tematyce, tekstów, które zwykle opowiadane są z perspektywy kogoś, komu udało się przeżyć koszmar wojenny. Por. choćby *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

błędnego koła¹²⁸. „Myślenie o obozie daje złudzenie bycia poza obozem, co jest warunkiem życia w obozie. Powiedzmy to wreszcie: **obóz koncentracyjny to JA!**”¹²⁹.

Kęder, jak się wydaje, zaczyna w miejscu, do którego doszedł jego Mistrz. Bogatszy o wiedzę Gombrowicza, ma świadomość tego, że nawet pisarz nie ma możliwości ucieczki. Forma artystowska, w której swoistego „wybawienia” szukał autor *Kosmosu*, okazała się złudą, omamem, formą właśnie, czymś, co osacza. Kęder nie dał się zwieść tej iluzji, stąd jego styl jest siermiężny, suchy, pisarz zdaje sobie bowiem aż nadto sprawę z tego, że „operuje” kliszami, konwencjami, a zatem — formami. „[...] Zaznaczam, że jestem już poważnie wyczerpany, zatem nie należy ode mnie, kronikarza obozu, zbyt dużo wymagać. Celem moim nie jest w tej chwili kodyfikacja praw, ale wręcz przeciwnie, pokazanie, że są one przede wszystkim nieubłagane w swej przypadkowości” (ATP, s. 49) — skonstatuje w pewnym momencie mówiące „ja”.

Wróćmy jednak do związków autora *Najnowszego modelu* z Gombrowiczem. W przekonaniu Nowackiego, Kędera uwodzi nade wszystko — kojarzona z Gombrowiczem — niedefiniowalność. Nie da się w sposób prostoliniowy i rzetelny streścić fabuły *Antologii twórczości p.* ani też nie sposób posłużyć się jednoznacznym kluczem interpretacyjnym. Poetyka fragmentu sprawia, że rekonstruowanie wyższych jednostek niż pojedynczy akapit (w obrębie którego zamyka się mininarracja) jest utrudnione. Sprawę komplikuje dodatkowo zabieg mający na celu rozproszenie „ja” czy też pozorne stworzenie kilku nadawców. Owo mnożenie bytów mówiących sprawia, że nie sposób utożsamić ich z autorem (rozumianym jako „producent tekstu”) ¹³⁰. Uobecnia się tu ponadto — w moim odczuciu — (jak w przypadku choćby *Dzienników Gombrowicza*) „dążenie do zakwestionowania ustabilizowanego w tekście wizerunku »ja«

¹²⁸ Zob. ibidem, s. 140.

¹²⁹ Ibidem [podkr. — K.U.].

¹³⁰ D. NOWACKI: *Cezary w poszukiwaniu Konrada na tropach Witolda...*, s. 164. Zob. C.K. KĘDER: *Sekwencje*. Bytom 1994, w których autor na postmodernistyczny sposób udowadnia, że wszystko jest tekstem.

i odwleczenia autoidentyfikacji”¹³¹. Powodów takiego postępowania może być co najmniej kilka. Na grę z samym sobą wskazuje choćby podpisywanie książek pseudonimem. Konrad C. Kęder ukrywa się za swoim *alter ego* — Cezarym K. Kęderem¹³². W przeciwieństwie jednak do autora *Kosmosu*, w przypadku Kędery punkt wyjścia jest inny. Źródłem nie jest wydobywanie — będącej rodem z modernizmu — „woli autentyczności”, choć punkt dojścia zdaje się podobny (naznaczony postmodernistycznym rysem): „podmiot funkcjonuje jako różNICa swoich tekstualnych przypadków”¹³³.

Człowiek, będąc — jak notował w swym *Dzienniku* Gombrowicz — „stwarzanym przez formę” jej „niezmordowanym producentem”¹³⁴, stara się kwestionować i przekraczać tworzone formy. Mnożenie instancji nadawczych, autoironia czy uciekanie się do narzędzi parodystycznych ma odwlec moment utożsamienia się z owym „ja”. Dochodzi do — najkrócej rzecz ujmując — zastępowania jednego wytworzonego „ja” innym wytworzonym „ja”, co umożliwia swobodną autokreację oraz możliwość kontynuowania sensoproduktywnej pracy. I w tym tkwi źródło destrukcji. Formą, a zatem więzieniem, staje się — przypominający autoportret — tekst. W konsekwencji tych wszystkich zabiegów, mających na celu zakwestionowanie również „autora wewnętrznego”, dochodzi

¹³¹ K. UNIŁOWSKI: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu...* W: IDEM: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*. Katowice 1999, s. 9—10.

¹³² Warto w tym miejscu dopowiedzieć, że wszystkie teksty poetyckie i prozatorskie Kęder podpisuje swym drugim imieniem, teksty paraliterackie zaś sygnuje pseudonimami, spośród których najczęściej pojawiał się Jan Szaket. Jedynie szkice krytycznoliterackie zdarzało mu się „firmować” pierwszym imieniem. Powód jest dość prosty: potrzeba oddzielenia swych ról. Rzeczywisty KCK ma niewiele wspólnego z CKK-pisarzem, CKK-poetą (czy też — jak by zapewne powiedział Kęder — CKK-parapoetą) lub CKK-recenzentem. Projekt to utopijny (nie da się bowiem — o czym aż nazbyt dobrze wiadomo — odseparować od siebie poszczególnych ról życiowych), a jednak z powodzeniem (przynajmniej na gruncie tekstowym) od lat jest przez niego praktykowany.

¹³³ K. UNIŁOWSKI: „*Dziennik*” Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”. W: IDEM: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu...*, s. 10, 75.

¹³⁴ W. GOMBROWICZ: *Dzieła*. T. 8: *Dziennik 1957—1961...*, s. 11.

do konstatacji, zgodnie z którą autor okazuje się „jednym z testowych przypadków i jedną z biograficznych ról”, co łączy się z *radical irony*¹³⁵, czyli z „autoironią wymierzoną w samego autora”¹³⁶. Uniłowski powiada, że „podmiot funkcjonuje w *Dzienniku* jako różNICa swoich tekstualnych przypadków, jako »miejsce puste« w strukturze, jako piszący, który umożliwia pojawienie się swoich wizerunków i różnienie się ich między sobą, sam nie pojawiając się nigdy i nigdzie”¹³⁷. Nie sposób bez końca stosować owych zabiegów „uchylających” się. Nic przeto dziwnego, że wreszcie padło (bo paść musiało) sformułowanie następujące: „Stałem się literaturą i moje buty to też literatura”¹³⁸, czy też inne, podobne w wymowie: „I zresztą kto to pisze?... Kto? / Hallo, hallo! Kto mówi? / Nie wiem”¹³⁹. Zacytujmy jeszcze jedną, bodaj najwymowniejszą, wypowiedź:

Moje zamachy na formę do czegoś mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma — oto mój kształt i definicja [...]. Manewruję wcale zręcznie mymi sprzecznościami, głos mój się ustalił, tak, tak, mam już moje miejsce, funkcję, jestem sługą. Czyim? Gombrowicza¹⁴⁰.

„Pakt autobiograficzny” (Philippe Lejeune), „autofikcja” (Serge Doubrovsky), „iluzja biograficzna” (Pierre Bourdieu), któregośkolwiek z tych określeń nie użyć — skutek zawsze będzie taki sam: zgoda pisarza na ciągłe kompromisy, które i tak nie prowadzą do odślonienia własnej autentyczności, to przystanie na zawieszenie między intymnością a upublicznieniem¹⁴¹.

¹³⁵ Zob. K. UNIŁOWSKI: „*Dziennik*” Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”..., s. 74—75 [podkr. — K.U.].

¹³⁶ I. HASSAN: *Neoliteratura w Stanach Zjednoczonych*. Przeł. J. WRONIAK. „*Literatura na Świecie*” 1977, nr 3, s. 334.

¹³⁷ K. UNIŁOWSKI: „*Dziennik*” Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”..., s. 75.

¹³⁸ W. GOMBROWICZ: *Dzieła*. T. 9: *Dziennik 1961—1966...*, s. 142.

¹³⁹ Ibidem, s. 246.

¹⁴⁰ W. GOMBROWICZ: *Testament*. Warszawa 1990, s. 105—106.

¹⁴¹ Zob. J.-P. SALGAS: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny...*, s. 158—159.

Można tu dostrzec także analogię z „chorobą ściany” Jerzego Andrzejewskiego, czy raczej tejże wariant rozszerzony — dotyczący nie tylko „klęski komunikacji”, o jakiej mówił Karl Jaspers, który ujmował tę kwestię w sposób następujący: „Doświadczamy granic komunikacji — nie udaje się ona nigdy w pełni. Zawodność wiedzy i klęska komunikacji wprowadza zamęt, w którym znika byt i prawda”¹⁴². Status „rozproszonego »ja«” znamienne dla Gombrowicza czy autora *Miazgi* i „żywota rozproszonego” Kędera będzie nieco inny. U autora *Trans-Atlantyku* i Kędera dostrzec można parodiowanie dziennika intymnego¹⁴³. W przypadku Andrzejewskiego będzie podobnie, choć tu najwygodniej — jak się wydaje — odwołać się do figury prozopopei¹⁴⁴, pojmowanej jako „trop autobiografii, dzięki któremu imię [...] staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz”¹⁴⁵. Autor *Dróg nieuniknionych* niejednokrotnie udowodnił, że nie ufa autobiografii. Stąd decydował się na „pośrednią formę mówienia o sobie — zamiast bezpośredniej konfesji, pojawia się rozbudowana, wielopiętrowa autorefleksja pisarska”¹⁴⁶. Z powodu „choroby ściany”, rozumianej jako granica wypowiedzi¹⁴⁷, dążył do owego

¹⁴² K. JASPERS: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wybrał S. TYROWICZ. Wstęp H. SANER. Poślowie D. LACHOWSKA. Przeł. D. LACHOWSKA, A. WOŁKOWICZ. Warszawa 1990, s. 57.

¹⁴³ Zob. A. KOWALSKA: *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*. Warszawa 1986, s. 112; R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA: *Miedzy autobiografią a literaturą*. Warszawa 1993, s. 94. Por. też uwagi K. Uniłowskiego na temat inicjalnych zdań *Dziennika Gombrowicza* (K. UNIŁOWSKI: „Dziennik” Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”..., s. 51).

¹⁴⁴ Zob. R. KOZIOŁEK: *Nikt to nie ja! O ostatniej powieści Jerzego Andrzejewskiego*. „FA-art” 1996, nr 3 oraz D. NOWACKI: „Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego. Katowice 2000. Paul de Man prozopopeję definiuje następująco: „fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia. Głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz, przy czym na taką procedurę wskazuje wyrażenie etymologia nazwy tego tropu, *prosopon poien*, przydawać maskę lub oblicze (*prosopon*)”. P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314.

¹⁴⁵ P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie...*

¹⁴⁶ D. NOWACKI: „Ja” nieuniknione..., s. 113.

¹⁴⁷ Zob. uwagi Nowackiego poczynione na temat „choroby ściany” w rozdziale *Non consummatum? W*: D. NOWACKI: „Ja” nieuniknione..., s. 114—141.

„rozbicia »ja«”¹⁴⁸. Jednak o próbie przewyciężenia impasu napisał w swym ostatnim dziele. W powieści *Nikt* — bo o tej prozie mowa — czytamy:

Wiarygodną opowieść o każdej historii trzeba zaczynać w obliczu lub jeśli kto woli — u stóp wysokiej ściany. Co po tej stronie drugiej? Czymże jest pieśń? Powolnym niszczeniem stromego muru, usuwaniem ciężkich cegieł. Jest to praca długa i żmudna. I tak niebezpieczna, iż niekiedy pieśniarz milknie, aby na skutek nieostrożnego ruchu nie przysgniotły go ruiny¹⁴⁹.

Zdaniem Ryszarda Koziołka, „decyzja użycia słowa cudzego [mitu o Odyseuszu — A.N.] dla opowiedzenia własnej historii [własnej biografii — A.N.] musi być motywowana nadzieją kompensacji nieuniknionej zatury własnego sensu, który niknie w gwarze tekstowego dialogu”¹⁵⁰. Autor *Apelacji* pozbawiając narrację spójności, uciekając się do nazbyt czytelnej intertekstualności, dał wyraz swej niewiary w scalenie świata (i własnego „ja”), o którym opowiadał. Warto wspomnieć, że Erazm Kuźma doszedł do innych wniosków. W jego przekonaniu, intertekstualność u Andrzejewskiego „służy docieraniu do sensu ostatecznego, do prawdy”¹⁵¹. Wielopiętrowe konstrukcje, autotematyzm, system luster miałyby

¹⁴⁸ Zarówno realnego JA, jak i na poziomie powieściowych bohaterów. Stąd np. w powieści *Nikt* można mówić o swoistym rozproszeniu (rozpisaniu) cech Odysa na jego synów: Telemacha, Telegona i Noemona (którego uznać można za syna „przybranego”). Kopec zauważa, że każdy z nich dziedziczy po jednej cesze ojca: Telemach — pragnienie przygód, Telegonos — erotomanię, zaś Noemonowi przypadła w udziale perswazyjność wysławiania się. Żaden z nich nie potrafi jednak dorównać herosowi. Telemach opuszcza Itakę bez wytyczenia sobie jakiegokolwiek celu wyprawy, erotyzm Telegona jest karykaturalny, a nieumiejący panować nad swymi uczuciami Noemon nie jest dostatecznie przebiegły. Zob. Z. KOPEC: *Jerzy Andrzejewski*. Poznań 1999, s. 177–178. W planie biografii byłoby to, oczywiście, rozpisanie swych cech na poszczególnych bohaterów swych tekstów.

¹⁴⁹ J. ANDRZEJEWSKI: *Nikt*. Warszawa 1983, s. 19.

¹⁵⁰ R. KOZIOŁEK: *Nikt to nie ja!*..., s. 14.

¹⁵¹ E. KUŹMA: *Fabula w prozie autotematycznej. Na przykładzie prozy Jerzego Andrzejewskiego*. W: *Fabula utworu literackiego*. Red. C. NIEDZIELSKI, J. SPEINA. Toruń 1987, s. 134.

w konsekwencji przynieść poznanie samego siebie¹⁵². I tak — jak się zdaje — byłoby w przypadku *Antologii twórczości p.*, choć — oczywiście — zwrócenie uwagi na istnienie podobieństw między Andrzejewskim a Kęderem nie oznacza, że w debiucie prozatorskim Kędera można by poszukiwać realnego autora (czego silne pokusy pojawiają się w przypadku wspomnianych Gombrowicza i autora *Bram raju*)¹⁵³.

Kęderowi chodziło nade wszystko o pokazanie obrazu człowieka zdeterminowanego czasem, miejscem, biologią, który podlega nie do końca uświadamianym sobie procesom¹⁵⁴. „Pełnię rolę mężczyzny” — przeczytamy w jednym z fragmentów prozy Kędera lub

[...] opowiadałem o swojej roli, którą w tamtej chwili byłem: zdeenerwowanego faceta z pocącymi się dłońmi, rozklekotanego między jej banalnymi ogólnikami a swoją konfabulującą galopadą myśli. Do tego rozwiązanie najprostsze — przejście na mowę ciała, dotknięcie jej, przytulenie, pogłaskanie po włosach, budowanie na kategoriach obecności i kontaktu całego możliwego dyskursu było nieosiągalne, bo obciążone kopulacyjnymi zapędami wszystkich moich poprzedników. Grzążłem coraz bardziej jako z lekka niedorozwinięty emocjonalnie smarkacz, co napawało mnie obrzydzeniem do siebie i ściągało nieuchronnie w dywagacyjne domeny wyobcowanych kochanków, gdy nagle chlapnąłem coś o swojej samotności. Jeden liczman za dużo — pomyślałem.

ATP, s. 13

¹⁵² Zob. ibidem.

¹⁵³ Można by przywołać w tym miejscu przewrotną konstatację Kędera, poczynioną na kanwie recenzji *Tequilii* Krzysztofa Vargi. Krytyk, zaznaczając „upowieściowienie się” autora, pisał wówczas: „[...] czy to nie oczywiste, że we wszystkich rolach w powieści występuje autor? Oczywiście. Równie oczywiste, jak to, że w gruncie rzeczy autor jest kim innym (i gdzie indziej)” (J. SZAKET: *Gryf z czterema kluczami*. „FA-art” 2001, nr 3, s. 51). Trzeba jednak przyznać, że *Antologia...* — podobnie jak wcześniej opisywane powieści Andrzeja Czciбора-Piotrowskiego — zwodzi, zachęcając do poszukiwania śladów autobiograficznych. I ten zabieg — w moim odczuciu — jest kolejnym przejawem gry (z) konwencjami. Autor zadbał bowiem o to, by zmylić tropy i pokazać, że tego typu lektura prowadzi donikąd.

¹⁵⁴ Zob. M. ORSKI: *Badacz „twórczości postnatalnej”...*, s. 42.

Antologia twórczości p. ma dowodzić „rutynowej reproduktywności gestów”¹⁵⁵. Autor rozbija stereotypy, pokazuje przezroczystość klisz literackich po to, by składając je w nowe fabularne schematy, unaocznić ich arbitralność, sztuczną konwencjonalność¹⁵⁶. Przytoczmy jeden z fragmentów:

Historie spotkań erotycznych, w których mężczyznę i kobietę nieoczekiwanie łączy myśl o szybkim zmniejszeniu dystansu między sobą, obfitują w sytuacje — mnie to przytrafiło się kilka razy — łagodnie mówiąc niezgodności celów. Kobiety na przykład, które mają akurat menstruację, bywają dla nowo poznanych mężczyzn szczególnie przystępne, posiadając bowiem na podporządku argument pozwalający, wedle ich mniemania, na proste wykręcenie się niedwuznacznym propozycjom, odrzucając precz wszelkie obawy przed kontaktami z nieznanymi. Można sobie łatwo wyobrazić zmieszanie faceta z nabrzmiałym instrumentem w spodniach, który właśnie zabiera się do zdjęcia z miłej majtek, słyszącego: muszę ci coś powiedzieć kochanie — mam okres. Podejrzewam, że nie zawsze jest to cyniczna gra kobiety chcącej podbudować swoją psychę zbaranieniem napalonego samca, a jeśli nawet, to bardzo łatwo wybrnąć z sytuacji wyznając: mnie to nie przeszkadza, a tobie? Trudniejsza sprawa z panienkami z dobrych rodzin, które wyniesioną z domu wizję świata czyhającego by je wykorzystać na każdym — przede wszystkim finansowym — kroku, próbują pogodzić z popędem płciowym i łapią się w pułapkę rosnącego podniecenia. Zwykle pozwalam się urzeczawiać i odgrywam jak mogę najlepiej scenariusz, który sobie wymyśliły, utwierdzając je w mniemaniu, że rzeczywistość jest posłuszna ich woli, a jednocześnie rozkoszując się tymi krótkimi chwilami, gdy sens moich działań leży poza mną bez żadnych konsekwencji dla mojej autonomii.

ATP, s. 48—49

¹⁵⁵ M. ORSKI: *Nasza postdekadencja...*, s. 76.

¹⁵⁶ Podobne w zamyśle konstrukcyjnym są choćby *Fractale* Nataszy Goerke, *Schwedenkräuter* oraz *Szkice historyczne* Zbigniewa Kruszyńskiego czy *Pieszczochy losu* Jacka Dąbały. Konwencjonalność, bez której nie byłoby performatywu — jak dowodził John L. Austin — jest narażona na niepowodzenie. Pisał:

Odpowiedź na pytanie o to, dlaczego tematem nadrzędnym autor *Sekwencji* uczynił pożądanie erotyczne, zdaje się prosta: seksualność jest jednym z tych aspektów ludzkiej aktywności, który na siłę wtłacza się w sztuczne (bo przeczące naturze) ramy społeczno-kulturowych norm i zakazów, objawiające się — jak określił zjawisko „udawania” przed innymi (i samym sobą) kogoś, kim się nie jest, Kęder — „mimikrą psychiczną”¹⁵⁷. Zacytujmy odpowiedni fragment:

„[...] przede wszystkim wydaje się jasne, że niefortunność porusza nas (lub nie porusza) w związku z pewnymi czynnościami *wypowiadania słów* — jest to choroba, na którą narażone są wszystkie czynności mające ogólną cechę czynności rytualnych lub ceremonialnych, wszystkie czynności *konwencjonalne*; nie jest wprawdzie tak, że każdy rytuał jest narażony na każdą postać niefortunności [ale też nie każda wypowiedź performatywna jest podatna na niepowodzenie]”. J.L. AUSTIN: *Jak działać słowami*. W: IDEM: *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył B. CHWEDŃCZUK. Warszawa 1993, s. 567—568. Por. polemikę z tym stwierdzeniem Jacquesa Derridy. Zob. J. DERRIDA: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. W: IDEM: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIAŻEK. Warszawa 2002.

¹⁵⁷ Zjawisko mimikry wiązać by można z Lacanowską koncepcją spojrzenia. Autor *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* wyróżniał dwa rodzaje spojrzeń. Pierwszy typ to oko Innego, które uświadamia (dziecku w „fazie lustra”), że „»ja« jest w ciele, ale również jest tym ciałem jako całością. Dziecko widzi jednak siebie jako Innego — odłączonego od siebie. Odtąd więc nie żyje już ono w poczuciu pełni, ale w obliczu ciągłego braku i rozłączenia ze sobą. W ten sposób następuje definitywne zerwanie ze sferą realnego i wejście w sferę wyobrażeniowego (i dalej — poprzez język — w sferę symbolicznego). Wówczas dziecko (podmiot) doświadcza spojrzenia Innego, i odtąd już na zawsze pozostaje rozdarty na »ja« i »nie-ja«”. M. BAKKE: *Ciało otwarte...*, s. 61. Drugim rodzajem spojrzenia — opisywanym za pomocą zjawiska mimikry właśnie — jest przestrzeń, która „pochłania” wtapiający się w nią podmiot. Zob. ibidem. Roger Caillois łączył ją z psychastenią, podważając powszechnie panującą opinię, według której mimikra ma charakter adaptacyjno-ochronny. Caillois — by podjąć interpretację Moniki Bakke — dowodzi, iż „mimikra jest przejawem naturalnego uwodzenia przez przestrzeń, która w konsekwencji może — w pewnym sensie — uwięzić [...] Podobnie [...] dzieje się czasami na poziomie ludzkich kontaktów z otoczeniem. Tu też mamy do czynienia z uwodzeniem, ale uwodzona jest tożsamość, która jeśli się podda, narazi się na uwięzienie i rozproszenie. Wówczas podmiot traci tożsamość, staje się — jak mówi Caillois — „po prostu podobny”, czyli następuje „depersonalizacja poprzez asymilację z przestrzenią”. Ibidem, s. 62. Por. R. CAILLOIS: *Mimicry and Legendary Psychasthenia*. „October 13”. Winter 1984.

[...] Trzeba uważać szczególnie na zjawisko mimikry psychicznej, które sprawia, że w nawet niewielkiej grupie nikt za żadne skarby nie przyzna się do tego, co myśli i nie zniechęcać się. Zwykłe zachowania to opowiadanie różnych historyjek mających za zadanie rozładować towarzyszącą całemu życiu tutaj kwestię, co zrobić z chęcią pieprzenia się z kim przyjdzie ochota. Ciekawostką jest, że orgazm, załatwiający nie tylko problem współżycia z innymi, ale też dający chwilę realnego zapomnienia, to dla wielu jedyny dostępny, bo prawie namacalny, model absolut. „Fajnie by było pieprzyć bez końca i bez zmęczenia” można czasem usłyszeć nawet w trakcie przypadkowej rozmowy, ludzie patrzą na siebie głodnym wzrokiem narkomanów, kopulują w zaułkach, bramach, pokojach, poddaszach, samochodach i przydrożnych zaroślach, po prostu wszędzie.

ATP, s. 50–51

Kęder — najkrócej rzecz ujmując — pisze o społecznym zafałszowaniu i hipokryzji. Relacje interpersonalne opierają się na obłudnym ukrywaniu rzeczywistych pragnień. Z powodu obostrzeń kulturowo-społecznych wypiera się pogląd łączący ciało, będące obiektem erotycznej żądzy, z „pierwotnym porządkiem natury”. W związku z tym — jak pisze (przypominając tezy Roberta Mapplethorpa) Monika Bakke — „podlega wyłącznie prawom pierwotnej przyjemności, która wiedzie nie do ducha, ale do fizycznego bólu. Nie ma tu miejsca na miłość, a wyłącznie na eksperyment z własnym żywym ciałem”¹⁵⁸. Normy wymuszają brak autentyczności, którego konsekwencją jest właśnie „opowiadanie różnych historyjek mających za zadanie rozładować towarzyszącą całemu życiu tutaj kwestię, co zrobić z chęcią pieprzenia się, z kim przyjdzie ochota” (ATP, s. 50). Stąd również nie do pomyślenia jest współcześnie model życia oparty o kategorię nadmiaru (z owym „realnym zapomnieniem” włącznie).

Innymi słowy, *Antologia twórczości p. wymierzona* została przeciwko kulturze mieszczańskiej (z jej prorodzinnymi wzorcami na czele)¹⁵⁹. Przytoczmy jeden z fragmentów:

¹⁵⁸ M. BAKKE: *Ciało otwarte...*, s. 97.

¹⁵⁹ Por. M. OSSOWSKA: *Moralność mieszczańska*. Wrocław 1985.

[...] ten biedak cały czas traktował pranie małego jako namiastkę bzykania i nie miał pojęcia o co w tym wszystkim naprawdę chodzi: wydawało mu się, nie wiadomo dlaczego, że ważniejszy od zadowolenia jest sposób jego osiągania — oto skutki tresury społecznej nastawionej na dziecioróbstwo. Co tu zresztą dużo mówić — prawie nikt nie ma pojęcia, czym może być seks, na pewno zaś nie te stada barbarzyńców odprawiających swe wieczorno-ranne rytuały polegające na dwu czy trzykrotnym opróżnieniu jąder w nadziei zaspokojenia za jednym posuwem potrzeby posiadania, bliskości, miłości, perwersji i dodatkowo — żony. Funkcjonujący stereotyp, w którym utożsamia się wytrysk z satysfakcją mężczyzny (im więcej wytrysków tym więcej satysfakcji) doprowadza nawet do tego, że kobiety wręcz żądają od swoich partnerów „dowodu zadowolenia”, bo to z kolei potwierdza ich kobiecość. I jak tu takim opowiedzieć, że najnędnieszy z moich seansów z samym sobą był sto razy bardziej ekscytujący niż jakakolwiek miłosna noc a orgazm który przeżywam jest dłuższy niż wszystkie kobiece westchnienia i dzikie okrzyki razem wzięte?

ATP, s. 70

Seksualne obsesje... postmodernisty?

Pora wrócić do kwestii klasyfikacyjnych. Wbrew pozorom, w przypadku *Antologii twórczości p.* nie mamy do czynienia z eksperymentem neoawangardowym. Antologiczny projekt Kędera bliższy jest estetyce modernistycznej, w ramach której prowadzi ironiczny dialog m.in. z tradycją awangardową (uwyrażniający się choćby w zastosowanej przez autora procedurze napisania książki, opierającej się na przesunięciu o trzy pozycje w alfabecie w stosunku do litery rozpoczynającej zdanie poprzednie¹⁶⁰).

¹⁶⁰ Uwagę na ten proceder zwrócił w recenzji *Antologii...* Krzysztof Uniłowski. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Żywoł rozproszony...*, s. 141. Liczba „3” nie jest przypadkowa. Użycie jej swobodnie daje się tłumaczyć jako podkreślenie niemożności zaspokojenia. Por. B. CONSTANT: *Dzienniki poufne*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 1980.

Zniesiona została ponadto opozycja między „rzeczywistością” a „sztuką”. Zdaniem Kędera, wszystko, o czym była już mowa, jest tekstem.

Ale zgodnie z postmodernistycznymi postulatami autor odrzucił ideę autonomiczności utworu, prymatu artystycznego języka nad dziełem czy pojmowania twórcy jako suwerennego autorytetu¹⁶¹. Pisarz ten daleki jest jednak od stawania w szeregu obwieszczających — opatrzenie pojmowaną i bardzo upraszczającą formułę — „śmierć autora”. Zdaje się natomiast wyciągać wnioski z lektury *Literatury wyczerpania* Johna Bartha, który zauważył „zużycie się pewnych form lub wyczerpanie się pewnych możliwości”¹⁶², co należy rozumieć jako problem literatury po, czy też pomimo wyczerpania modernistycznej estetyki, interpretowany jako świadomość niemożliwości kontynuacji (lub odnowy) dawnego projektu¹⁶³. Wszak — jak zauważył Nowacki — problemem, z jakim boryka się każdy

¹⁶¹ Por. K. UNIŁOWSKI: *Proza polska i postmodernizm...*, s. 25. Por. też m.in.: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1991; *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1992 (zwłaszcza: T. SZKOŁUT: *Postmodernizm — nowa świadomość historyczna*); T. PĘKAŁA: *Wartości artystyczne w sztuce awangardowej i postmodernistycznej*. W: *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu*. Red. T. SZKOŁUT. Lublin 1992; G. DZIAMSKI: *Neoawangarda w Europie Środkowo-Wschodniej*. Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ, D. FOKEMA. Katowice 1995; G. DZIAMSKI: *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań 1995; *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. DZIAMSKI. Poznań 1996.

¹⁶² J. BARTH: *Literatura wyczerpania*. Przeł. J. WIŚNIEWSKI. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór, oprac. i wstęp Z. LEWICKI. Warszawa 1983, s. 38. Barth korygował, doprecyzowując swe rozpoznania w przetłumaczonym na język polski artykule *Postmodernizm: literatura odnowy*, w którym pisał: „[...] wiele osób [...] zrozumiało, że uznaję, iż literatura, w każdym razie literatura fabularna, wyzionęła ducha, że wszystko już było, że współczesny pisarz może jedynie tworzyć parodie i trawestacje naszych wielkich poprzedników, że nasz środek wyrazu jest wyczerpany, co wielu krytyków uznaje za dominującą cechę postmodernizmu. [...] mój esej *Literatura wyczerpania* w istocie traktował nie o rzeczywistym wyczerpaniu języka czy literatury, lecz o estetyce rozwiniętego modernizmu, tego nieodparcie fascynującego, lecz w zasadzie skończonego już »programu«” (przeł. J. WIŚNIEWSKI. „Literatura na Świecie” 1982, nr 5—6, s. 274—275).

¹⁶³ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Proza polska i postmodernizm...*, s. 31.

pisarz, jest „krążenie w systemie już-powiedzianego, błąkanie się wśród użyć cudzej mowy”¹⁶⁴. Żaden pisarz „nie może wyrwać się z systemu i prosperować wbrew *episteme* epoki”¹⁶⁵. Musi się kierować „hermeneutyką podejrzenia”¹⁶⁶. Kęder — w moim odczuciu — z owej pułapki wybrnął całkiem sprawnie. Jego debiut prozatorski jest bowiem — jak się wyraził Uniłowski — „nowatorstwem w cudzysłowie”¹⁶⁷. Reguły (czytelniczej) gry zostały podane wprost w tytule książki. *Antologia twórczości p.* jest właśnie antologią, zatem metatekstem, wyborem z bogatej i różnorodnej „twórczości postnatalnej”, czyli selekcją „tekstu egzystencji”, opartą na szczególnym przypadku komponowania i dekomponowania (którego celem jest wydobywanie pewnych właściwości wspólnych lub powtarzających się dla wybranych jednostek, przy jednoczesnym utrzymaniu ich odrębności)¹⁶⁸.

Za truizm uznaje się stwierdzenie, że współcześnie pisarze najchętniej sięgają po „tekstowe hybrydy”. Do tej grupy należy także Kęder, który wykorzystując — jako swoistą ramę — konwencję romansową, zdekonstruował miłosną formułę. Nie sposób mówić o *Antologii*... jako o romansie, ani nawet o tegoż „przekroczeniu”. Z tekstowego chaosu da się wyłowić sens nadrzędny, za który można by uznać projekt „walki o podmiot”, będącej jedną z bardziej palących kontrowersji w ramach polskiej debaty dotyczącej postmodernizmu¹⁶⁹. Autor *Najnowszego modelu* zdaje się wchodzić w polemikę z przeciwnikami postmodernizmu, zdaniem których

z filozoficznego punktu widzenia postmodernizm jest bodajże najbardziej radykalną próbą zerwania z tradycją tzw. filozofii podmiotu, której historia, poczynwszy od kartezjańskiego *cogito*, współtworzy duchowe oblicze rzeczywistości [...] to na niej właśnie, na filozofii skoncentrowanej na podmiocie, odwołujące

¹⁶⁴ D. NOWACKI: *Rara avis i cudzysłów. „Twórczość”* 1996, nr 7.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ K. UNIŁOWSKI: *Żywoć rozproszony...*, s. 136.

¹⁶⁸ Zob. ibidem, s. 136—137.

¹⁶⁹ K. UNIŁOWSKI: *Tożsamość sfingowana. „FA-art”* 2005, nr 4, s. 78.

się do zasad subiektywności i rozumu oraz na opartym na nich pojęciu człowieka skupia się atak postmodernistów¹⁷⁰.

Postmodernizm sprowadzono do kilku etykietek czy też formułek typu: antypodmiotowizm, relatywizm, nihilizm, irracjonalizm. Krzysztof Uniłowski tłumaczył tak radykalne stanowisko zwyczajem

ujmowania podmiotu jako samoświadomego „ja”, osobowego bytu czy jednostki ludzkiej. W rezultacie — pisał krytyk — rozprawę z kartezjańskim oraz kantowskim dziedzictwem, kwestionowanie uprzywilejowanej pozycji myślącego „ja” jako fundamentu aktywności poznawczej i krytycznej poczytywano za zamach na osobę. Tymczasem chodzi o kategorie niesprowadzalne do siebie. Przypomnijmy klasyczną definicję osoby, sformułowaną jeszcze przez Boecjusza: „osoba (persona) jest poszczególną substancją istoty rozumnej”. Kartezjański jednak podmiot nie był żadną substancją, lecz jej świadomością, jak również świadomością tej świadomości, rzecz by można — **projektorem**. Człowiek René Descartesa zostaje uwikłany w relację podmiotowo-przedmiotową jako rodzaj znakowej samoinscenizacji i dopiero ten związek wypada uznać za równoważny nowoczesnemu pojęciu osoby, zaznaczając, iż realizuje się on — co choćby dla Emmanuela Mouniera było sprawą zasadniczą — w egzystencjalnych **aktach** autokreacji, komunikacji i przynależności¹⁷¹.

Heideggerowskie zatarcie granicy ontyczno-ontologicznej niezmienne uwodzi. Wątki zaczerpnięte z tradycji egzystencjalizmu, personalizmu, fenomenologii stały się źródłem „idei odzyskiwania tożsamości jako progresu samoświadomego podmiotu”¹⁷². Punktem wyjścia uczyniono uświadomienie (sobie) stanu depersonalizacji i „osaczenia »ja« w nieautentycznym świecie przez zakłamaną język, by przez analizę stanu niemocy przejść do projektu odzy-

¹⁷⁰ P. PRZYBYSZ: *Dylematy postmodernizmu*. „Czas Kultury” 1991, nr 1—2, s. 20.

¹⁷¹ K. UNIŁOWSKI: *Tożsamość sfingowana...*, s. 78—79 [podkr. — K.U.].

¹⁷² Ibidem, s. 79.

skiwania mowy oraz miejsca”¹⁷³. Debiut prozatorski Kędera da się odczytywać właśnie w tych aspektach.

Antologia twórczości p. jawi się zatem jako książka przewrotna. Owo historyczne ujmowanie opresywności seksualnej w kategoriach obozu — o czym była mowa wcześniej — trzeba, jak wszystko inne tutaj, również wziąć w nawias. W projekt Kędera wpisana została bowiem ironia i dystans. Wszystko przecież jest stereotypem, schematem, fabularną kliszą. Wszystko, a zatem także inicjacje seksualne, zdominowanie myślenia i działania przez erotykę czy przedstawianie kobiet pod postacią modliszek. Dość wspomnieć konstrukcję trzeciej części *Antologii twórczości p.*, by przekonać się o stopniu ironicznej gry, jaką prowadzi autor *Sekwencji*, kpiąc ze współczesności.

¹⁷³ Ibidem.

Zamiast zakończenia

Powróćmy do sformułowania, od którego rozpoczęły się moje rozważania, dotyczące obecnych w prozie „nowej i najnowszej” dyskursów erotycznych: „Seks to najlepszy towar. Nie dość, że sam się świetnie sprzedaje, to jeszcze pomaga sprzedawać inne towary”¹. Współcześnie erotyzm nie jest redukowany przez polskich prozaików jedynie do sfery przyjemności, zabawy czy też naturalnego zaspokajania potrzeb fizycznych. Mając na uwadze jego powiązania z psychologią jednostki, filozofią, antropologią, szeroko rozumianą kulturą, obyczajami i regulacjami prawnymi, pokazuje się go jako przestrzeń ludzkiej aktywności, w której wszystkie te płaszczyzny wzajemnych relacji się na siebie nakładają i przez którą się uobecniają. Cieleśność i seksualność były przeto w różnorodny sposób funkcjonalizowane. „Przez ciało patriarchat wyrażał swoje fantazmaty, mity, władzę. Odkodowując ruchy znaczeń, mamy nadzieję na dotarcie do reguł, które chcemy zdemistyfikować, rozmontować. Trudno jednak nie zauważyć, że ten ruch uwalniania ciał z fantazmatycznego uścisku skutkuje eksploatacją i nadreprezentacją cielesności”². Tropy cielesne nie tylko są znakiem różnicującym płęć, ale także „swego rodzaju tarczą dla symbolicznych gier patriarcha-

¹ H. SAMSON: *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*. Warszawa 2005, s. 17.

² I. IWASIÓW: *Ucieleśnienia — odcieleśnienia*. „Pogranicza” 2010, nr 3, s. 6.

tu”³. W rezultacie literackie reprezentacje erotyzmu zostają — bo zostać muszą — w określony sposób sprofilowane. Powszechnie wszakże wiadomo, że przedstawienia nieideologiczne, nieperswazyjne, a zatem przezroczyście, nie istnieją⁴. Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy jest — jak zauważył Przemysław Czapliński — zmiana języka przemocy na język erotyki⁵. Badacz analizując prozę polską właśnie pod kątem związków polityki z erotyką, konstatował:

Zapamiętajmy tę szczególną oś erotyczną: na jednym końcu pisarze, którzy mówią, że władza flirtująca, lecz bezpłciowa, aseksualna zwodzi społeczeństwo. Na drugim końcu Horubała i Siemion, którzy pokazują, że władza rozkoszy gwałci społeczeństwo. Pierwsi stawiają zatem przed władzą obowiązek seksualności, drudzy formułują zakaz rozwiązłości. Z jednej strony wymóg upłciowienia polityki, z drugiej — granica stawiana płciowej żądzy⁶.

Erotyzm, sytuując się zwykle w „polu przemocy i szeroko rozumianej toksyczności”, staje się jednym z narzędzi krytyki porządku społecznego. Mimo iż pisarze zaopatrują swoje narracje erotyczne w „nadwyżki znaczeniowe”, większość polskich powieści przedstawia nastawienie tendencyjne, tematyzując przede wszystkim „wstręt, uległość, (samo)poniżenie”⁷. Owa — jak powiada Dariusz Nowacki — niezawodna i obligatoryjna triada obecna jest zwłaszcza w prozie kobiecej, wpisującej seks w przestrzeń kobiecej martyrologii. Tak się dzieje choćby w przypadku *Pułapki na motyla* Hanny Samson, której bohaterka nieustannie doświadcza przemocy seksualnej:

[...] ksiądz przytrzymał jej rękę i sam nadał rytm, poruszał ręką Joanny coraz szybciej i szybciej, głośno dysząc. Nagle chwycił

³ Ibidem.

⁴ Zob. D. NOWACKI: *Jak oni (one) to robią*. „Dekada Literacka” 2010, nr 3.

⁵ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 179.

⁶ Ibidem, s. 166.

⁷ Zob. D. NOWACKI: *Jak oni (one) to robią...*, s. 6—7.

Joannę za głowę i wetknął jej członek do gardła. Chciała się wyrwać, czuła, że się dusi, ale trzymał ją w żelaznym uścisku. Naraz jej usta wypełniły się gęstym płynem, ksiądz zaczął jęczeć, a potem zastygł w bezruchu⁸.

Podobnie rzecz ma się w jednym z opowiadań Izabeli Szolc, w którym czytamy:

Sprawdziłeś palcem suchy srom, ciało śpiącej królowny obracałeś jak plastikową chudą lalkę. To w tę, to we w tę. Udało mi się nie otworzyć oczu. Nie pokazać twarzy. Szelest rozrywanego celofanu z prezerwatywą. Czy nie do takiego seksu byłam stworzona? Wbiłeś się tępo pomiędzy nogi. Pieczenie. Byłam cipą [...] Różnaś trupą, a nawet tego nie zauważyłeś⁹.

W podobnym tonie o stosunku seksualnym mówi się w wydanej kilka lat wcześniej *Kokainie* Barbary Rosiek:

Pierwszy, który wówczas pchnął mnie na trawę, był na pewno do niego podobny, miał ręce artysty, które zadawały ból, zdzierały ubranie, raniły krocze. Jego najmocniej poczułam w sobie, był pierwszym penisem, który mnie poraził [...] Drugi wylał spermę na mój brzuch. Trzeci nie miał orgazmu¹⁰.

W przytoczonych cytatach pobrzmiewają echa teorii przemocy symbolicznej Pierre'a Bourdieu, która pokazuje wpływ społecznie uznanych za naturalne (a zatem odbieranych jako oczywiste, uprawnomocone i właściwie niewyczuwalne) systemów klasyfikacji oraz kategorii interpretacyjnych na postrzeganie cielesności¹¹. Pamiętajmy, że:

Fizjologia kobieca (męska również) poddana została w kulturze zachodnioeuropejskiej bezwzględnej tabuizacji. Odkrywanie

⁸ H. SAMSON: *Pułapka na motyla*. Warszawa 2000, s. 62–63.

⁹ I. SZOLC: *Alicja*. W: EADEM: *Naga*. Liszki 2010, s. 111.

¹⁰ B. ROSIEK: *Kokaina*. Warszawa 2002, s. 30.

¹¹ Zob. P. BOURDIEU: *Męska dominacja*. Przeł. L. KOPCIEWICZ. Warszawa 2004.

własnego ciała w jego biologicznym aspekcie stanowi więc nie tylko psychoanalityczną podróż w kierunku pełni samoświadomości. To również, a kto wie, czy nie przede wszystkim, dialog z kulturą — prowadzony z jej środka. Dialog ze społecznymi stereotypami, mitami funkcjonującymi w podświadomości zbiorowej¹².

W patriarchalnym modelu kultury cielesność kobieca — jak starają się przekonać zwłaszcza pisarki — traktowana jest głównie w kategoriach „mięsnych”, czy też ujmując nieco szerzej: materialnych. Seks w ich narracjach bywa kojarzony przede wszystkim z przemocą, ubezwłasnowolnieniem, uprzedmiotowieniem, gwałtem. Mężczyzna, będąc zazwyczaj stroną aktywną, zostaje redukowany do atrybutów władzy: rąk i fallusa, dzięki którym zadaje ból fizyczno-psychiczny i przeważa szalę na korzyść *profanum*. Inga Iwasiów, zestawiając ze sobą *Miłość po polsku* Manuela Gretkowskiej, *Nielegalne* związku Grażyny Plebanek i *Faustę* Krystyny Kofty, widzi w „powrocie do ciała”, z jakim mamy do czynienia w opowieściach kobiecych, regres na „tory tradycji”¹³. Badaczka powiada:

Zgoda, nie ma wyzwolenia, bo od czego ku czemu? Od seksu i od cielesności przez góry tekstu do seksu i cielesności. Nie ma innej drogi. Moim zdaniem, jednak w tym powrocie do tego samego, w tym zasilaniu narracji dyskursami, także emancypacyjnymi, tworzymy prześwity. [...] Cieszę się z każdej kolejnej powieści rozszczelniającej narrację patriarchalną, chciałabym, żeby nie prowadziła mnie do wniosku, że nie ma ucieczki od znanych historii ciał¹⁴.

Rzeczywiście, przywołane przez Iwasiów powieści można odczytywać jako narracje odważne, przekraczające granice wstydu, starające się rozbijać stereotypy przez podejmowanie dialogu z „męskocentryczną” kulturą niejako z pozycji odśrodkowej. Pomimo owych

¹² J. REWĄJ: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2, s. 76.

¹³ Zob. I. IWASIOŃ: *Rozszczelnione ciało*. „Pogranicza” 2010, nr 3, s. 84.

¹⁴ Ibidem.

rewizji kwestii erotycznych dotyczących kobiet Gretkowska, Plebanek i Kofta nie uniknęły pułapki tendencyjności. Podobnie rzecz ma się przy okazji obrazowania aktów erotycznych w „męskich” opowieściach, ale w nich, jak mi się wydaje, uprzywilejowany zdaje się nie aspekt „edukacyjny” czy emancypacyjny, a żywioł anegdotyczny. Tak się dzieje choćby w przypadku — uznawanego przez wielu komentatorów życia literackiego za najlepszą opowieść o seksie, jaka pojawiła się po 1989 roku — *Lubiewa* Michała Witkowskiego (do którego przyjdzie nam jeszcze powrócić) czy *Ruchów* Sławomira Shutego, gdzie nadrzędnym motorem napędzającym fabułę jest niczym nieskrępowany, rozbuchany seks, który zostaje „sprzedany” za pomocą rozmaitych, zmieniających się niczym w kalejdoskopie, anegdotek dotyczących związków damsko-męskich i wynikających z nich problemów. Przypomnijmy, że Shuty opisuje grupkę bywalców jednego z bliżej nieokreślonych topograficznie lokali, którym czas upływa głównie na alkoholizowaniu się i poszukiwaniu partnerów seksualnych na jedną noc, z którymi będzie się można oddać spontanicznemu „tegowaniu”. Podobny zabieg (powracanie do „pierwszych” i kolejnych uniesień seksualnych we wspomnieniach i [auto]opowieściach) widoczny jest w wielu powieściach (m.in. we *Flaucie* Adama Pluszki czy *Praskich łowach* Aleksandra Kaczorowskiego).

Inna sprawa, że zwykle — jak to się ma choćby w przypadku *Ruchów* Shutego czy *Wojny żeńsko-męskiej i przeciwko światu* Samson — częściej mamy do czynienia z eufemizowaniem aniżeli z *hard corowym* obnażaniem intymności uprawiających seks par. Nieco odważniej postępuje w *Nielegalnych związkach* Grażyna Plebanek, która co kilka akapitów serwuje bez niuansowania sceny seksualnych uniesień, choć i jej książka ma „skrajnie stereotypowe przesłanie rodem z komedii romantycznej albo seriali TVN »Klub szalonych dziewic« czy »Magda M.«. Oglądamy tam wielkomiejską klasę średnią, nową grupę społeczną będącą produktem nadwiślańskiego kapitalizmu, która marzy o domku z ogródkiem i rodzinnym ciepełku”¹⁵. Podobnie jest z *Ruchami* Shutego, które można — przy

¹⁵ M. CIEŚLIK: *Telenowełe z turbodoładowaniem*. „Plus Minus” [dodatek do „Rzeczpospolitej”] z 12–13 czerwca 2010, s. 13.

sporej dozie dobrej woli — czytać m.in. jako softową opowieść o ruchach kopulacyjnych, jako prozę opowiadającą o odwiecznej walce płci lub jako gorzką diagnozę pokoleniową czy też jako narrację demaskującą umasowienie kultury zdominowanej przez sztamkowe kody językowe. Skupienie się jednak na kwestiach pozaerotycznych jeszcze mocniej podkreśla tendencyjność i stereotypowość przekazu narracji autora *Zwału*.

Nie mniej tendencyjne przedstawienia kwestii związanych ze sferą seksualną znaleźć można w „powieściach katolickich”. Dość wymienić *Kobietę i mężczyzn* Gretkowskiej, *Numer zerowy* Pauliny Grych, *Umoczonych* Andrzeja Horubały, *Katonieł* Ewy Madeyskiej, *Finimondo* Piotra Siemiona czy *Ciało obce* Rafała Ziemkiewicza, w których pryncypialni katolicy zostają zdemaskowani jako prowadzący „podwójne życie” łajdacy¹⁶. Owa perswazyjność widoczna jest już na poziomie przedstawieniowym. Przywołajmy dwa przykłady z *Ruchów* Shutego:

Ze Ślękiem pod rękę chodziłam, [...] aż wreszcie mu mówię: A ty byś, Ślęk, coś chciał? a on na to, że sam nie wie, no to ja go sadzam na ławce, spodnie do połowy zdejmuję, niechluj stawiam, sama kieckę unoszę, siadam okrakiem i jedziemy [...] wyszłam z niego i dalej go łapą pac-pac, aż na żakiet poleciało¹⁷.

Nie było tego lata choćby jednego poranka bez namiętych uścisków, gorących pocałunków i dzikiego obłapiania. Bulsza nie mógł odmówić sobie rytuału codziennej stymulacji panny Lilianny, nie mógł powstrzymać się od gruntownej kontemplacji najbardziej sekretnych zakamarków jej ciała, obcałowywania cudnie sklepionego, przeciętego ledwie dostrzegalną linią, wykrojonego dłonią antycznego rzeźbiarza podbrzusza, chciwego zatapiania łap w złotym runie, miętoszenia zroszonego podnieceniem łona, drażnienia gruczołów, aż te twardo nabrzmiewały i wówczas panna Lilianna niecierpliwym gestem wciągała go na siebie, wkładała go wręcz do środka, jakby był zabawką, elektro-

¹⁶ Zob. D. NOWACKI: *Katolicyzm jako źródło cierpień*. „Tygodnik Powszechny” z 3 września 2007.

¹⁷ S. SHUTEY: *Ruchy*. Warszawa 2008, s. 29.

nicznym kochankiem, a on poruszał się w niej jak głodny miłości, wypuszczony z klatki, z pozoru tylko ociężały zwierz¹⁸

czy jeszcze jeden fragment, tym razem pochodzący z *Miłości po polsku* Manueli Gretkowskiej:

Podczas orgazmu odsłaniała białe, rzeczywiście zbyt długie zęby. Bez wstępnych pojękiwań piskliwie skomlała, by równie nagle skończyć. Nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że uprawiam seks z hejnałem mariackim. Zawodziła coraz głośniejsze w ekstazie i raptownie przerywała, jakby trafiona w serce pod sterzącą piersią, chciała to po cichu przemysleć¹⁹.

Rację miała Hanna Gosk twierdząc, że „język erotyki jest jednym z najtrudniejszych języków w prozie”²⁰. Większość pisarzy wybiera dyskurs dosadny, biologiczno-fizjologiczny, pokazując seks — w myśl Bataille’owskiego definiowania erotyzmu w kategoriach przemocy — jako sferę degradacji²¹. Seks w takim ujęciu jest dziki, bolesny, mechaniczny, odbyty, a nie przeżywany. Być może wybór strategii „otwartego tekstu” podyktowany bywa tym, że niedomówienia w kwestiach erotycznych konotowały podejrzenia o pornografię²². „Zamaskowany przeciwnik był zawsze groźniejszy od widocznego”²³. W konsekwencji coraz rzadziej erotyzm jest obecny właśnie w formie niedookreślonej, jak to ma miejsce np. w *Białych kliszach* Zyty Rudzkiej, gdzie znaleźć można taki oto fragment: „dziewczyna poddaje się zagarniającej ręce Kadmana i powtarza jego słowa. Powtarza, choć wracają one za każdym razem echem

¹⁸ Ibidem, s. 152.

¹⁹ M. GRETKOWSKA: *Miłość po polsku*. Warszawa 2010, s. 24.

²⁰ H. GOSK: *O nic nie chodzi, wszystko uchodzi*. „Nowe Książki” 2003, nr 6, s. 62.

²¹ Zob. G. BATAILLE: [Wprowadzenie do antropologii erotyzmu]. Przeł. M. OCHAB. W: *Odmieńcy*. Wybór, oprac. i red. M. JANION, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982, s. 340.

²² Zob. M. TRAMER: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*. Katowice 2000.

²³ Ibidem, s. 166.

z klatki schodowej”²⁴, po którym — wbrew oczekiwaniom — zamiast detalicznie opisanej sceny erotycznej pojawia się informacja o nadejściu poranka. Obrazów utrzymanych w podobnej konwencji w debiucie Rudzkiej jest znacznie więcej. Czytamy m.in.:

Dziewczyna pozwalała, by w tej chwili Kadman podniósł ją z podłogi i zaczął gwałtownie całować. Oddała mu się bardzo szybko, podwijając do góry sukienkę. Kadman mocno wciskał jej ciało w pościel, zaciskając swoje dłonie jak obręcze na nadgarstkach dziewczyny. Ona czuła tylko wielki ciężar martwego zwierzęcia na sobie i pod koniec zespolenia, kiedy mężczyzna wył, ona zakołysała tylko kilka razy głową jakby nie mogąc znieść kolejnego silnego bodźca w tym dniu. Potem oboje znieruchomieli w sobie jak jaszczurki²⁵.

Autorka nie ucieka od fizycznego aspektu miłości, choć wykorzystany przez nią przy pokazywaniu aktów seksualnych zabieg polega na niedopowiedzeniu i daniu czytelnikowi dużej swobody konkretyzacyjnej. Swoisty model obrazowej wstrzemięźliwości, językowego (prze)milczenia, z jakim mamy tu do czynienia, będzie zasadą kreacyjną otwierającą szersze pola asocjacyjne. Wybór zasłony, polegającej — w dużym uproszczeniu — na wykropkowaniu scen erotycznych, nie jest jednakże znakiem komunikacyjnej klęski czy odmowy uczestnictwa w języku, a wyrazem sugestii, żeby „właściwą przestrzenią niewypowiadalnego pożądania pozostał obszar nie-mowy”²⁶.

We wszystkich przywołanych opisach zbliżeń seksualnych na próżno doszukiwać się „fajerwerków” lub jakichkolwiek zaskoczeń. Dyskurs, jakiego używają polscy prozaicy, mieści się — generalnie rzecz ujmując — pomiędzy subtelnymi opisami, zatrzymującymi się, jakby powiedział Milan Kundera, na „progu kopulacji”, a zwul-

²⁴ Z. RUDZKA: *Białe klisze*. Katowice 1993, s. 51.

²⁵ Ibidem, s. 96.

²⁶ U. ŚMIETANA: *Lektury inności. Obrazy „innej” miłości w prozie polskiej po 1989 roku*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 4: *Mniejszości*. Red. M. DĄBROWSKI. Warszawa 2005, s. 53.

garyzowanymi, ocierającymi się o pornografię scenami aktów seksualnych. Słuszność miał zatem Nowacki, konstatując:

Jeśli idzie o seks heterorycki, to w zasadzie większych niespodzianek nie należy oczekiwać. Pytanie o to, jak oni (mężczyzna i kobieta) to robią, nie jest kwestią pierwszoplanową. W centrum zawsze znajduje się kontekst; tu: przemoc, małżeńska prostytutka, uprzedmiotowienie i inne niesympatyczne, wołające o pomstę do nieba zjawiska. To nie technika seksualna podlega interpretacji, lecz zjawiska — psychologiczne, obyczajowe, społeczno-kulturowe etc. — które są poniekąd ilustrowane poprzez opisy przeróżnych praktyk i zachowań łóżkowych²⁷.

Funkcjonująca w systemie „władza — wiedza — rozkosz” seksualność, idąc tropem Michela Foucaulta, ulega dziś „przegadaniu”. Mamy do czynienia z paradoksem: nieustanne mówienie o seksie jest zderzane z opowiadaniem o nim w kategoriach tajemnicy, zrywania zasłony milczenia, przekraczania nakazów i przesądów, wstydu i zła. Dyskurs jest więc narzędziem władzy, dzięki któremu dociera się do seksualnego podmiotu. Robert Rogoziński, analizując tezy autora *Historii seksualności*, zauważył, że

W sumie to właśnie za sprawą dyskursu seksualność została ujarzmiona i podporządkowana mikrofizyce władzy, owemu niewidzialnemu mechanizmowi panoptycznemu, który sam widzi i kontroluje wszystko. Jeśli bowiem uświadomimy sobie, że cała nowożytna dyscyplina bazuje na mechanizmach panoptycznych, tj. mechanizmach, które wymuszają na podmiotach określone zachowania w ten sposób, że czynią je widzialnymi, to dyskurs, w przypadku seksualności, stanowi to, co czyni zachowania seksualne widzialnymi. To jednak prowadzi do wniosku bardziej ogólnego: w swych pracach Foucault ukazuje kondycję człowieka nowoczesnego i jego bezpośredniego dziedzica — człowieka ponowoczesnego, człowieka, który znalazł się w niewoli dyskursu²⁸.

²⁷ D. NOWACKI: *Jak oni (one) to robią...*, s. 8—9.

²⁸ R. ROGOZIŃSKI: *W nieWoli dyskursu*. „Nowy Nurt” 1996, nr 4, s. 14.

W tym kontekście najbardziej ciekawe wydaje się powrót do momentu do *Lubiewa Witkowskiego*, w którym widziano m.in. „rękawicę rzuconą normalności”, „lekcję inności w pseudoliberalnej Polsce”, „powiew bezpruderyjnej prozy, która pobudza wyobraźnię”, „niezdrowo pociągającą” książkę, która „przekracza granice społecznej obłudy”²⁹. *Lubiewo*, które również zostało ufundowane na żywole plotkarsko-anegdociarskim, przypomina swoisty reportaż opisujący środowisko „ciot” za pomocą techniki naturalistycznej. Witkowski próbuje rekonstruować ich mentalność i obyczaje z okresu Polski Ludowej, rozbudowując typologię postaw i preferencji homoseksualnych do rozmiarów jedyne go w swoim rodzaju

²⁹ W. BROWARNY: *Pamiętnik znaleziony w pikiecie*. „Odra” 2005, nr 4, s. 108–110; P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje...*, s. 360–366; M. CUBER: *Pamiętnik z powstania pedalskiego*. „Twórczość” 2005, nr 5, s. 120–122; K. DUNIN: O „*Lubiewie*” (To nasz cyrk i nasze cioty). „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] z 29 stycznia 2005; P. GRUSZCZYŃSKI: *Jechać do Lubiewa*. „Res Publica Nowa” 2005, nr 3, s. 136–138; A. KACZOROWSKI: *Pożegnanie z szaletem*. „Polityka” z 15 stycznia 2005, s. 60; P. MACKIEWICZ: *Przez uchylone drzwi*. „Akcent” 2005, nr 2, s. 129–132; K. MALISZEWSKI: *Utracona cześć literatury polskiej*. „Czas Kultury” 2005, nr 1, s. 121–123; M. MIZURO: *Oleśnicka i inne*. „Nowe Książki” 2005, nr 3, s. 17; A. NĘCKA: *Przegięci*. O „*Lubiewie*” Michała Witkowskiego. W: EADEM: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 194–204; D. NOWACKI: „*Lubiewo*” Michała Witkowskiego. „Gazeta Wyborcza” z 3 stycznia 2005; R. OSTASZEWSKI: *Odrażający, brudni, źli*. „Przekrój” 2005, nr 4, s. 72 (z 23 stycznia); M. PIETRZAK: *Jednak literatura*. „Studium” 2005, nr 3, s. 150–155; W. RUSINEK: *Barokowy Witkowski*. „FA-art” 2005, nr 1, s. 57–59; P. SOBOŁCZYK: *My queendom is my pride*. „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9, s. 182–186; A. SOKOŁOWSKI: *Witajcie w Ciotogrodzie*. „Frona” 2005, nr 36, s. 214–219; K. UNIEŁOWSKI: *Pedał — mój bliźni*. „Opcje” 2005, nr 2, s. 13–14; P. URBANIAK: *Antymanifest gejowski*. „Topos” 2005, nr 3, s. 197–198; W. ŚMIEJA: *Pedalska powieść dla kucharek*. „Kresy” 2005, nr 4, s. 193–197; B. WARKOCKI: *Do przerwy 1:1*. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 328–338; P. DUNIN-WĄSOWICZ: *Oldskulowe pikiety*. „Lampa” 2005, nr 1; W. WENCEL: *Keks w wielkim cieście*. „Nowe Państwo” 2005, nr 3. Zob. też teksty analizujące *Lubiewo* pióra Jerzego MADEJSKIEGO (*Żorżeta, przegięcie, literatura*), Andrzeja SKRENDY (*„Miejsce ujawnienia”*), Dariusza ŚNIEŻKO (*„Lubiewo”, czyli projekt eposu pedalskiego*), Zbigniewa JARZĘBOWSKIEGO (*piszę tę ciotowską księgę...*), Piotra KRUPIŃSKIEGO (*Legenda romantyczna i cioty*), Ingi IWASIOŃ (*Alexis. Gdzie jest kobiecość?*) zamieszczone na łamach „Pograniczy” 2005, nr 1.

„Wielkiego Atlasu Ciot Polskich”³⁰. Autora *Lubiewa* — sięgam do podpowiedzi zamieszczonej w wirtualnym posłowniu:

[...] nie interesują geje z klasy średniej, tylko właśnie ci „odrażający, brudni, źli”, bo im została już tylko konfabulacja, język, zmyślenie i to im musi wystarczyć za cały świat. Geje z klasy średniej mają swoje stałe związki, domki z ogródkami i kosiarki do trawy, a ci nie mają zupełnie nic. To podwójny margines społeczny: nie dość, że geje, to jeszcze ta ich warstwa najbardziej skryminalizowana — złodzieje, prostytutki, wywłoki³¹.

Bohaterowie/bohaterki *Lubiewa* są — najkrócej rzecz ujmując — „przeziętymi facetami”.

„Przeżeganie się” to udawanie kobiet — jakimi je sobie wyobrażają — wymachiwanie rękami, pieszczucie, mówienie „ależ przestań” i „Boże, Bożenka” [...] Wcale nie chcą być kobietami, chcą być przeziętymi facetami [...] to był ich sposób na życie. Zabawa w babę. Bycie prawdziwą kobietą to już nie to — zabawa ekscytuje, a spełnienie, jak to spełnienie...

L, s. 13

Świat *Lukrecji*, *Patrycji* i innych sportretowanych w *Lubiewie* postaci jest światem „brudnego” pożądania i upokorzenia. „Znają tylko wyrazy takie jak »głód«, »niespełnienie«, »zimny wieczór«, »wiatr« i »chodź«. Stałe przebywanie w wyższych rejonach dna, między dworcem, najnudniejszą pracą, a parkiem, w którym był szalet” (L, s. 13). „Cioty mówią do siebie pieszczotliwie »kurwo«, »zdziro«, »szmato« i się cieszą” (L, s. 182). Ich egzystencja obraca się bowiem wokół tzw. pikietowania. „Pikieta służy do wyrwania. Podrywania, znaczy. Celem obciążu. Drutowania, znaczy” (L, s. 17) i marzeń o „luju”, będącym

³⁰ M. WITKOWSKI: *Lubiewo*. Wyd. 2. poprawione i uzupełnione. Kraków 2005, s. 167 (L). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie podaję numer strony, z której cytat pochodzi.

³¹ <http://free.art.pl/michal.witkowski/dorobek/lubiewo.php>.

[...] sensem naszego [„ciotowskiego” — A.N.] życia, luj to byczek, pijany byczek, męska hołotka, żulik, bączek, chłopek, który czasem wraca przez park, albo pijany leży w rowie, na ławce na dworcu, albo w zupełnie nieoczekiwanym miejscu. Nasi Orfeusze pijani! Bo przecież ciota nie będzie się lesbijczyła z inną ciotą! Potrzebujemy heterońskiego mięsa! Luj może też być pedałem, byle był prosty jak dąb, nieuczony, bo z maturą to już nie chłop tylko jakiś inteligencik.

L, s. 18

Patrycja i Lukrecja prześcigają się w opowieściach o swoich „podbojach” i miłosnych wyczynach (pokazywanych głównie w konwencji sadomasochistycznej i rynsztokowo-szaletowej). Bohaterowie/bohaterki powieści Witkowskiego wprost przyznają, że zabiegają jedynie o seks. Dla nich liczy się tylko zaspokajanie fizycznych potrzeb i przyjemności:

...Ja chcę nieznanego, co mnie wyrznie jak burą sukę, sponiewiera, przejdzie jak tornado, zostawi mnie w takim stanie, że nawet nie będę miała siły wstać, zamknąć za nim drzwi, mokrą płamą na łóżku sponiewieranym będę [...]. Włosy w nieładzie, kupa szmat ze mnie zostanie, splunie, rzuci ręcznik papierowy na tę plamę i pójdzie, drzwi nawet nie zamknie. Otwarte zostawi. A ja z twarzą w mokry jasiek wtuloną zasnę, zasnę, bez przyjaźni i bez bliskości!

L, s. 143

Jednak *Lubiewo* — jak zauważyła Inga Iwasiów — „jest czymś innym niż skandal, nie daje się potraktować jako świadectwo epatowania rozwiązłością czy ohydą. Życie bezgranicznie podporządkowane pożądaniu — oto coś, do czego nikt się nie przyzna. Poza kimś, komu nie zależy na niczym więcej. Kto nie analizuje konstruktów płciowych, lecz je przeżywa”³². Poza przeżywaniem ważna jest jeszcze niczym nieskrępowana możliwość poddawania się żywiołowi narracji oraz problem przełożenia języka ciała na tekst. W jednej z początkowych partii książki reportażysta zastanawia się:

³² I. IWASIOŃ: *Alexis. Gdzie jest kobiecość?...*, s. 30.

To jest ohydne. Ohydne i ciekawe jednocześnie. Nie opublikuję tego przecież. No bo jak? Co ja mam z tego zrobić? Reportaż dla „Polityki”? „Na własne oczy”? Jak? Można zrobić o tirówkach, o złodziejach, o zabójcach, o złomiarzach, o zdrajcach, a tylko o tym jakoś nie da rady. Choć nikt tu nikomu nie wyrządza krzywdy. Nie ma języka, żeby o tym mówić, chyba, że „dupa”, „chuj”, „obciągać”, „luj”. Chyba żeby tak długo powtarzać te słowa, aż wypiorą się z całego koszarowego nalotu. Nie dziwię się, że nikt nigdy nie napisał o tym reportażu!

L, s. 25

Witkowski — kokieteryjnie — daje tym samym do zrozumienia, że mowa w powieści będzie o skrywanych i stabuizowanych przestrzeniach życia społecznego. Wrocławski prozaik chce — jak można się domyślać — oswoić to, co nie mieściło się dotąd w tzw. dyskursie publicznym. Zdaniem Jerzego Madejskiego,

Aby zneutralizować negatywne konotacje związane z marginalizowaną społecznością, Witkowski postępuje jak liderzy ruchów mniejszościowych, którzy wprowadzając pogardliwe słowo do języka oficjalnego, chcą zneutralizować jego negatywne oddziaływanie. Krótko mówiąc, zamiar Witkowskiego jest ambitny, można by powiedzieć rewolucyjny, używając powieści, pragnie zmienić język na tyle, żeby przedstawiał to, co do tej pory nieznane, a jeśli znane, to pogardzane. Aby to zrobić, Witkowski tworzy oryginalną poetykę powieści i odkrywa prawdę gejoskiej narracji. Jedno z nich zasygnalizowane jest w tytułowej partii książki, która zaczyna się tak: „Jeeeeezu, Żorżeta mnie dopadła, manieruję się językowo i ruchowo, przeginam, że chyba już po mnie, po mnie” (s. 82).

Żorżeta to imię jednego z bohaterów powieści (zob. np. s. 216). A właśnie żorżeta jako materiał (cienki, przezroczysty, pomarszczony, skręcony) i przegięcie (jako pozycja ciała i kolokwialnie jako przesada) metaforycznie nazywają gejoską estetykę, określają pewnego rodzaju stylizację. Polega ona na powtórzeniach, na „drgającej” leksyce, na rozregulowaniu składni, na fabularyzowaniu stanów psychicznych, na zamazaniu przedstawienia³³.

³³ J. MADEJSKI: *Żorżeta, przegięcie, literatura...*, s. 7—8.

Słowem, dyskurs, jakiego używa autor *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej*, jest z jednej strony dosadny, wulgarny, z drugiej zaś — wieloznaczny, a zatem — właściwy „ciotowskiej” subkulturze. Witkowski niczego nie upiększa, nie estetyzuje. Frazy typu: „A chciałoby się wszystko [...]. Wcisnąć język w szyję, w węzły chłonne, chłonać to... I dupę lizać i spermę pić! I wszystko, wszystko, wszystko lizać, lizać do woli, do śmierci! [...] I włosy rwać, wypluwać, jaja żryć...”, nie należą do rzadkości.

Nie chodzi jednak tylko o „przejęcia” stylistyczne. Witkowski gra (z) tradycją literacką (stosując chociażby aż nazbyt czytelne odwołania do Białoszewskiego, Gombrowicza, Iwaszkiewicza, Mickiewicza, Genette’a czy Stasiuka jako autora *Murów Hebronu*). W *Lubiewie* odnaleźć można tradycję romansu, baśni, literatury gotycyzmu, estetykę kampową, ukłon w stronę teorii genderowych i postmodernizmu³⁴. Mimo to, jak przekonywał Dariusz Nowacki,

przede wszystkim o seks w tej książce chodzi, o seks rozumiany jako gra o najwyższą stawkę. Wszelkie inne kwestie — polityczne, krytyczne, queerowe, campowe — w istocie są problemami podrzędnymi. To najbardziej żarliwa w naszym piśmiennictwie pochwała niczym nielimitowanej rozkoszy i zarazem bezpardonowe uderzenie w to, co niszczy seks, przemienia go w nudną rutynę — w seksualne bhp (zawsze czysto, pewnie i pachnąco)³⁵.

Owa wielość języków powoduje jednakże, że raz mamy do czynienia z narracją „mroczną”, innym razem uwzniośloną (niemal sakralną), a kiedy indziej znów z subtelną ironią i dowcipem. Andrzej Skrendo zauważył, że „Witkowski jest wynalazcą pewnego języka, dzięki któremu udało mu się ani nie osunąć w ideologię, ani w płaską egzotykę i epatowanie drastycznością tematu, ani w moralizowanie”³⁶. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego, u Witkowskiego „li-

³⁴ Por. K. UŃŁOWSKI: *Pedał — mój bliźni...*, s. 13. Zob. też: W. RUSINEK: *Barokowy Witkowski...*; P. SOBOŁCZYK: *Białoszewski w „Lubiewie”*. W: *Ciało. Granice. Kanon. Studia*. Red. J. OLEJNICZAK, M. RYGIELSKA. Katowice 2008, s. 71–89.

³⁵ D. NOWACKI: *Jak oni (one) to robią...*, s. 11.

³⁶ A. SKRENDO: *„Miejsce ujawnienia”...*, s. 14.

nia podziału nie przebiega między homo- i heteroseksualistami ani też między wynaturzonymi z jednej strony a naturalnymi z drugiej strony, lecz między ludźmi, którzy seksualności nie dyscyplinują oraz tymi, którzy sposoby uprawiania seksu dostosowują do porządku społecznego³⁷.

Na antypodach *Lubiewa* umieścić można *Terminal* Marka Bieńczyka, który, opierając się o nawiązanie więzi empatycznej z czytelnikiem, daje się określić jako „miłosną anegdotę”³⁸. Gawędziarska forma narracyjna wyjaśnia „stylizację na opowieść mówioną, dygresje, ujawnianie sytuacji narracyjnej, częste zwroty i kumoterski stosunek do czytelnika”³⁹. O wiele śmieiej podążył Michał Derda-Nowakowski, powiadając, że debiut powieściowy Bieńczyka jest powieścią erotyczną⁴⁰. *Terminal* byłby jednak takim rodzajem mówienia o seksualności, który wykorzystuje myślenie fantazmatyczne i używa dyskursu pozbawionego (przynajmniej pozornie) erotycznie nacechowanego słownictwa. Dowodem potwierdzającym słuszność takiej klasyfikacji miałyby być następujący fragment:

Jogurty lubiła jednak wyraźnie, choć próbowała tego po sobie nie pokazać. Wyczułem to szybko, jestem jak greckie bóstwo, wiem przecież, co człowiekowi smakuje, i dbałem, by ich zgrabne pudełeczka, zawsze w liczbie sześciu [...] regularnie zdobiły dno koszyka i cieszyły oko kasjerki. Jadła je śmiesznie, na początku jak zupę, łyżeczka i w usta, łyżeczka i w usta, potem, w miarę gdy masy ubywało, usta obejmowały kontrolę i z biernego przyjmowania przechodziły do aktywnego zlizywania. Wreszcie nadchodził koniec, pudełeczko odsłaniało jak wszystko swą pustkę, ostatnia łyżeczka zmierzała nieuchronnie ku przeznaczeniu i wówczas następował cud, bo tak nazywam jej ukradkowe spożycie przed pożełgalnym oblizaniem, sprawdzające, czy nicze-

³⁷ P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje...*, s. 365.

³⁸ D. NOWACKI: *Coraz trudniej kochać. „Twórczość”* 1995, nr 3, s. 103.

³⁹ K. UNIŁOWSKI: *Jeśli ktoś kocha, to i opowiada*. W: IDEM: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 90.

⁴⁰ Zob. M. DERDA-NOWAKOWSKI: *Ukryta twarz romansu. Na marginesach „Terminalu” Marka Bieńczyka. „FA-art”* 1999, nr 2, s. 40.

go się nie domyślam, czy nie zanadto pokazała swą słabość, czy nie zauważyłem jej języka zjeżdżającego po metalowej poręczy i dryfującego po białej niecce, a w końcowym akordzie powracającego niespiesznie do ust, prowokacyjnie wystawiających się na jego jeszcze jedno, naprawdę ostatnie już smagnięcie [...] w duszy rozgrywało się słodkie igrzysko, przyłapywanie życia na gorącym uczynku w konkurencji damskiej; bawiło mnie odkrywanie, że ona również jest człowiekiem, bawiło i wzruszało, że tak po kryjomu i wstydliwie podbiera istnieniu jego nieliczne dary, jego najsmaczniejsze kąski⁴¹.

Michał Derda-Nowakowski interpretuje tę scenę w sposób następujący:

W *Terminalu* nie ma bowiem nawet śladu seksu wyrażonego wprost, nie znajdziemy tu żadnych ekscesów, a figury łóżka są prawie nieobecne. Marek Bieńczyk ani razu nie używa języka instrukcji obsługi, jakim niewątpliwie posługuje się pornografia. Czy nie jest mimo to pornografem, który odsłania myśl w nieustannej logorei o utraconym obiekcie pożądania? Wydaje się, że mimo wszystko *Terminal* jest pornografią odkrytej myśli — apologią skrytości ciała.

Nieobecność terminalnego seksu jest tylko pozorna, bowiem objawia się w jednej z najbardziej martwych natur powieści — jogurcie, którego rolę śmiało możemy porównać do wanitatywnych przedstawień śniadań, zwanych z niderlandzka „ontbijtjes”, z całą ich robaczywością i niewątpliwym smakiem. Mówiąc o melancholijnym seksie, nie sposób przeoczyć jogurtowego eliksiru, bo właśnie napój ten i sposób delektowania się nim czyni z Niebieskiej istotę tak żywą, jaką nie jest już w żadnej z innych terminalnych sytuacji⁴².

Powieść Bieńczyka nie przynosi historii narodzin, trwania i wygasania uczucia między dwojgiem zakochanych. Miłość ich ogarnia, ale to nie ona stanowi przedmiot analizy. Ona po prostu jest udziałem

⁴¹ M. BIEŃCZYK: *Terminal*. Warszawa 1994, s. 9—10.

⁴² M. DERDA-NOWAKOWSKI: *Ukryta twarz romansu...*, s. 39.

łem pary bohaterów, objawiając się w życiu codziennym kochanków, w ich rozmowach, ba, nawet w jedzeniu jogurtu, które daje się powiązać z melancholijnym seksem. Dość przypomnieć, że mleczny eliksir pobudza bohaterkę, czyni z niej istotę tak żywą, jaką nie jest w żadnej innej sytuacji⁴³. Trzeba jednak pamiętać, że ufundowany na „dialektyce chaosu i stereotypu”⁴⁴ *Terminal* mieści w sobie olbrzymi potencjał. To książka, w której najważniejsze jest to, co zostało ukryte między wersami. Bieńczyk, najogólniej mówiąc, wykorzystał matrycę opowieści romansowej po to, by zmierzyć się m.in. z problemem destabilizacji i rozmycia tożsamości, diagnozy ponowoczesnej kondycji i konsekwencjami bezrefleksyjnego konsumowania kultury. W efekcie narracja Bieńczyka jest zamglona, zniekształcona, zmitologizowana czy — jak chciała określać ją Justyna Cembrowska — „bulimiczna”⁴⁵. *Terminal*, stawiając na poszukiwanie w doświadczeniu indywidualnym uogólnień, wiele zawdzięcza teorii Barthes’a. Bohater-narrator zredukowany zostaje do inicjału. Jego „imię zostaje zawłaszczone, taki jest mechanizm miłosnego dyskursu. M. jest jak Kafkowski bohater, wykorzeniony ze świata nazw i referencji, istnieje bez podstawowej i twardej właściwości męskocentrycznego bytu. Przybiera różne imiona — tak rodzi się estetyka melancholii”⁴⁶. Opowieść Bieńczyka zakotwiczona jest zatem w estetyce nostalgii. „Niebieska”, z którą M. rozstaje się na lotnisku „ze względów oczywistych”, jest pożądanym obiektem nieobecny.

Nie ma innej formuły miłości, jak owo przeglądanie się w oczach obiektu pożądania, który musi na domiar nieszczęścia pozostawać w ukryciu, nie być jawnym do końca, by nie zatrzymać nieustannej semiozy, nie mającej końca gry przedmiotu pożądania z Ja, które go ustanawia w relacji pożądliwości i nieustannym odkrywaniu pragnienia obecności. Przedmiot pożądania skaza-

⁴³ Zob. ibidem. Por. K. UNIAŁOWSKI: *Jeśli ktoś kocha, to i opowiada...*

⁴⁴ K. UNIAŁOWSKI: *Jeśli ktoś kocha, to i opowiada...*, s. 85.

⁴⁵ Zob. J. CEMBROWSKA: *Smak powieści. O „Terminalu” Marka Bieńczyka*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2002.

⁴⁶ M. DERDA-NOWAKOWSKI: *Ukryta twarz romansu...*, s. 34.

ny jest na bycie przedmiotem, bo w innym wypadku przestaje być atrakcyjny, a jego władza nad pożądanym Ja przestaje obowiązywać⁴⁷.

M., dzięki aktowi opowiadania, wydobywa z odmętów pamięci ślady dawnej obecności swojej ukochanej, starając się (z)re-konstruować jej postać. Jak zauważa Marcin Mruwczyński:

Jesteśmy w miejscu, skąd promieniuje ból — w centrum, u źródła cierpienia. Nie mogąc nazwać Innego (brak imienia Niebieskiej!), „Bieńczyk” tropi ślady stosując wybiegi zastępcze; próbując dotrzeć do sensu bocznymi, krętymi drogami wskazywania własności i gestów, cech charakterystycznych z różnych porządków przejawiania się: ontologicznego, estetycznego i etycznego⁴⁸.

Pod postacią błażej narracji o miłości *Terminal* jawi się jako opowieść o konieczności opowiadania. Centralnym problemem debiutu prozatorskiego autora *Tworów* jest zmierzenie się z kłopotem zogniskowanym wokół pytania: jak opowiedzieć o uczuciu, nie dysponując adekwatnymi „środkami wyrazu”, które pozwoliłyby ową miłość wyartykułować?

Twierdzę — mówił Nowacki — że w *Terminalu* pojawiły się tezy wykraczające poza obiegowe rozumienie śmierci gatunku (dzisiaj to przecież banał), również sygnały dystansu, swoiste drażnienie się z popularnym romansem zdaje się być mocniej i głębiej umocowane. Powieściowe doświadczenie skrojone przez Bieńczyka odsyła do kłopotów z mówieniem „kocham cię” w epoce utraconej niewinności. [...] *Terminal* jest przede wszystkim o tym, jak nie można ominąć pułapki „już powiedzianego i napisanego”, gdzie każde słowo odsyła do wcześniejszych użyć, nigdy zaś do tego, co ma być powiedziane. Dlatego też wyznanie miłosne jest zarazem ostatnim zdaniem powieści; to jedyne miejsce, w którym mogło się znaleźć, bo sąsiadować może tylko z milczeniem⁴⁹.

⁴⁷ Ibidem, s. 35–36.

⁴⁸ M. MRUWCZYŃSKI: *Spotkanie z Innym. „Terminal” Marka Bieńczyka. „FA-art”* 2003, nr 3–4, s. 164.

⁴⁹ D. NOWACKI: *Coraz trudniej kochać...*, s. 104.

Gdzieś w środku na osi literackich przedstawień erotycznych wyznaczanej przez *Lubiewo* i *Terminal* sytuują się wybrane przeze mnie teksty Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, Cezarego K. Kędera i Adama Ubertowskiego, których narracje układają się — w moim przekonaniu — w porządek gatunkowy, dyskursywny i krytyczno-literacki. Myślenie triadyczne, które zaznacza się już na poziomie podziału wewnątrztekstowego (trzy części historii o perypetiach Drzejka-Uty; trzy sekwencje [Metafora.P; Mit.P; Poza.T] *Antologii twórczości p.* oraz trzy rozdziały [Szkice; Obraz; Batalia] składające się na *Szkice do obrazu batalistycznego*), będzie towarzyszyło tym pisarzom na wielu planach komunikacyjnych.

Cykl prozatorski Czcibora-Piotrowskiego, *Szkice...* Ubertowskiego i *Antologia...* Kędera są książkami, pod względem gatunkowym, hybrydycznymi, sylwicznymi. Czcibor-Piotrowski, Ubertowski i Kęder — podobnie jak modernistyczni prozaicy — porzucili linearną opowieść snutej przez wszechwiedzących narratorów. Rezygnacja z uspołnienienia trybów narracyjnych współgrała z „eksperymentowaniem z technikami, które podkreślają nieciągłość między konwencjonalnym rozumieniem rzeczywistości a poczuciem teje”⁵⁰. Do technik owych Richard Sheppard zaliczył: zaburzanie linearnego porządku przyczynowo-czasowego, ograniczonego, pozbawiającego wiarygodności opowieści narratora, wieloperspektywizm, „elastyczność lub nieuchwytność relacji między autorem, narratorem i protagonistą”, montaż, pastisz, parodię⁵¹. W konsekwencji poczucia kryzysu kulturowego rozszczepieniu uległ także podmiot. Wszystko to sprawia, że w omawianych w *Cielesnych o(d)słonach* książkach Czcibora-Piotrowskiego rejestry stylistyczne budują napięcia między tematem opowieści (erotyką) a treściami ukrytymi (m.in. kłopoty z autoidentyfikacją, płciowością, trudnościami związanymi z niewyraźnością doświadczeń). Czcibor-Piotrowski, Kęder i Ubertowski odsłaniają mechanizmy autorepresyjne, przyczyniające się do pogłębiania rozdźwięku między tym,

⁵⁰ R. SHEPPARD: *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. P. WAWRZYSKO. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. NYCZ. Kraków 2004, s. 99.

⁵¹ Ibidem.

co sankcjonowane jest przez system norm kulturowo-prawnych, a tym, co domaga się mimo wszystko autoekspresji, powodując wzmaganie sił destrukcyjnych, jakim ulega ludzka podmiotowość. Miłosny dyskurs zdaje się tą przestrzenią, w której owe napięcia i rozkosze, powtórzenia i niedookreśloność uwidaczniają się najbardziej, prowadząc z jednej strony do ekstazy, z drugiej zaś — do wchłaniania Innego we własną egzystencję⁵². W rezultacie mówienie o dominującym pierwiastku dionizyjskim odsłania traumatyczność ludzkiej egzystencji. Nie chodzi jedynie o walkę płci, o nacechowanie kontaktów żeńsko-męskich obrazami batalistycznymi, lecz także o niemożność ucieczki przed traumą.

Rzeczy nienasycone, Cud w Esfahanie i Straszne dni Czciwora-Piotrowskiego, Antologia twórczości p. Kędera oraz Szkice do obrazu batalistycznego Ubortowskiego, będąc tekstami autobiograficznymi i przyjmując nade wszystko funkcję autoterapeutyczną, układają się zatem w swoistego rodzaju porządek dyskursywny. Potrzeba opowiedzenia o wojennym doświadczeniu maskowanym kreowaniem świata „rajskiego”, niemoc pogodzenia się z utratą młodości pokazana w trylogii autora *Prośby o Annę*, ironicznie odsłonią nieuchronność życia w formie/obozie zobrazowana w *Antologii twórczości p. Kędera* oraz obnażone przez Ubortowskiego „zwulgaryzowanie” rytuałów stają się nadrzędnym, choć nie zawsze wyrażanym *explicite*, tematem rozerotyzowanej narracji. Ale zakresy owej gry zasłon i odsłon w przypadku omawianych przeze mnie pisarzy są różne. Autor *Prośby o Annę* odsłaniając, zasłania prawdziwy powód narracji (trójstopniowe przekroczenie: granic płci i dorosłości; wstydu kulturowo-obyczajowego, językowego, martyrologicznego; starości). Czciwor-Piotrowski oddając się (potencjalnemu) erotycznemu rozpasaniu, odwraca uwagę od prawdziwego obiektu pożądania — młodości. Opowieść Kędera byłaby przykładem stosowania zasłon: pod zachęcającą formułą erotyczną (traktowaną w charakterze „wabika”) przemycą się inne treści (np. o chaosie deterministycznym, pokusach egzystencjalizmu, metamorfozach

⁵² Zob. T. KITLIŃSKI: *Podmiot w procesie Julii Kristej. W: Podmiot w procesie.* Red. J. JUSIAK, J. MIZIŃSKA. Lublin 1999, s. 54.

modernizmu przekształcającego się w postmodernizm). Z kolei u Ubertowskiego sfera erotyczna może działać jako swoista osłona, rozumiana jako „warstwa ochronna”. *Casus Szkiców do obrazu batalistycznego* pokazuje sposób, w jaki retoryka maskuje erotykę, a pióro staje się synonimem penisa.

Książki, o których mowa, zasadzają się nade wszystko na — „przełamywanej” czasami oniryzmem, groteską — dykcji realistycznej, w najradykałniejszej formie identyfikującej się z banalizmem, a zatem programowo zakotwiczonym w pospolitości, trywialności i prywatności. Nic dziwnego, wszak „realizm właśnie przez wybraną metodę wyraża niepokój oraz pozwala dojść pośrednio do głosu temu, co próbował zataić, ukryć. Realizm nie odzwierciedla więc wcale rzeczywistości, lecz dramat naszej separacji od niej”⁵³. Dramat ów obnażany zostaje ponadto przez postawienie w stan podejrzenia języka, będącego nie tylko narzędziem manipulacji, ale także barierą komunikacyjną.

Opisywane w *Cielesnych o(d)śłonach* teksty Czcibora-Piotrowskiego, Ubertowskiego i Kędera stanowią dowód na to, że konwencję traktujemy dziś jako sposób komunikowania, gdzie nadrzędną rolę przypisuje się relacji: tekst — autor — czytelnik. Czcibor-Piotrowski, Kęder i Ubertowski, podkreślając swoiste zamknięcie w języku, wpisują się w spór narratologiczny o charakter ludzkiego doświadczania, który — najogólniej rzecz ujmując — sprowadza się do pytania o to, czy narracja jest strukturą tekstu kulturowego czy też strukturą naszej *epistémé*. Żaden z nich nie daje jednak jednoznacznej odpowiedzi. Otwartą kwestią wydaje się także pytanie o autobiograficzne „limity”, a zatem o ontologiczne podstawy kwalifikacyjne. Zacieranie się granicy między fikcją i autentykiem prowadzi do podjęcia gry, w której pisarz nieustannie myli ślady, sugerując, że to, co wydaje się intymnym zwierzeniem, okazuje się mistyfikacją. I odwrotnie — pod płaszczykiem banalnych anegdotek, pozornie nieistotnych opowiadań kryją się treści „ważne”.

⁵³ L. MAGNONE: *Traumatyczny Realizm*. W: *Rewolucja pod spodem*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka. T. 12. Red. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2005, s. 31.

Wyrastające z modernistycznego kryzysu światopoglądowego prozy, wykorzystują postmodernistyczną grę (z) konwencjami, erotyzm postrzegając jako narzędzie autopoznania. Mimo to twierdzą, że Czcibor-Piotrowski, Kęder i Ubertowski udowadniają, że modernistyczne eksploracja ludzkiej subiektywności, skłonność do przełamywania rozmaitych *tabu*, snucie refleksji nad podmiotowością, działania prowokacyjne pozostały wciąż aktualne. Tym samym omawiane tu prozy można uznać za potwierdzenie słuszności przekonania co do ponownego odczytywania modernizmu czy też jego krytycznej kontynuacji. Trylogia autora *Notatek z pamięci, Antologia twórczości p.* oraz *Szkice do obrazu batalistycznego* potwierdzają również intencje Wolfganga Welscha, którego zdaniem ten, „Kto mówi o postmodernizmie, mówi również o modernizmie”⁵⁴. Odwróciła-bym tę zależność, powiadając, że kto chce mówić o modernizmie, nie może pominąć postmodernizmu, traktowanego przeze mnie właśnie jako schyłkową fazę ponowoczesności.

* * *

Zamiast zakończenia — pointa moich rozważań — pełni rolę swoistego wytrychu. Opowieść o dyskursach erotycznych, ograniczona przede wszystkim z powodów możliwości objętościowych niniejszej książki zaledwie do trzech propozycji prozatorskich, ma stanowić zachętę do podjęcia dalszego namysłu nad ontologią oraz sfunkcjonalizowaniem cielesności i seksualności. Problematyzowane tutaj kwestie zostały jedynie zarysowane. Niewątpliwie pozostaje jeszcze szerokie spektrum możliwości. Erotyzm bowiem jest nade wszystko doświadczeniem wewnętrznym, a to — jak wiemy — domaga się niejednoznacznego „wyjęzyczenia”, choćby pod postacią pogłębionej refleksji nad płciowym rozedrganiem osobowości czy przyjrzeniu się sposobom radzenia sobie z traumą za pomocą ukrywania jej za „symulakralną powierzchnią”⁵⁵.

⁵⁴ W. WELSCH: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998, s. 64.

⁵⁵ Zob. L. MAGNONE: *Traumatyczny Realizm...*, s. 39.

Indeks nazw osobowych

A

Abramowska Janina 235
Adamczyk Kazimierz 165
Adamowski Hubert zob. Ubertowski Adam
Adorno Theodor Wiesengrund 39, 40
Anderman Janusz 151, 167, 209, 210
Andres Zbigniew 42, 162
Andrzejewski Jerzy 77, 81, 119, 158, 209, 226, 248—250
Ankersmit Franklin Rudolf 86
Ardens [właśc. J. Koterbski] 239
Arnheim Rudolf 57
Artaud Atonin 177
Arystoteles 26, 110, 113
Austin John Langshaw 251, 252

B

Bachtin Michaił Michajłowicz 59
Badinter Elisabeth 127
Bakke Monika 103, 212, 252, 253
Bakuła Bogusław 69

Balbus Stanisław 69, 224
Balcerzan Edward 23, 69
Banach Andrzej 239
Banasiak Bogdan 31, 138, 179, 185
Banyś Wiesław 110
Baran Bogdan 229
Baranowska Małgorzata 30
Barańczak Stanisław 210, 211
Barth John 255
Barthelme Donald 208
Barthes Roland 19, 64, 65, 150, 158, 159, 176, 182, 183, 185, 186, 190, 194, 195, 219, 225, 275
Bartoszyński Kazimierz 16, 116
Bassaj Maria 218
Bataille Georges 46—48, 53, 94, 189, 240, 242, 265
Bator Joanna 22, 51, 52, 58, 175
Baudelaire Charles Pierre 53, 97
Baudrillard Jean 19, 43, 63, 68, 109, 126, 127
Bauer Zbigniew 152
Baumann Zygmunt 35
Bawolek Waldemar 174
Benveniste Emilie 165

Bereza Henryk 150—153
Bersani Leo 97
Białoszewski Miron 81, 82, 205,
268, 272
Bielas Katarzyna 229
Bielecki Marian 228
Bielik-Robson Agata 146
Bieńczyk Marek 26—28, 64, 77, 93,
97, 207, 273—276
Biernacki Andrzej 233
Bieszczad Liliana 204
Binswanger Christa 125
Bitner Dariusz 148, 151
Bloom Harold 68
Blue Adrianne 37
Bly Robert 78
Błoński Jan 153, 164, 167, 176, 231
Boccacio Giovanni 24
Boczkowska Magdalena 42
Boecjusz 257
Bolecki Włodzimierz 71, 72, 81, 207,
213, 224, 235
Borg Eliza 185
Borkowska Grażyna 127
Borowski Tadeusz 81
Bourdieu Pierre 247, 261
Boy [właśc. Tadeusz Kamil Marcjan
Żeleński] 233, 239
Brach-Czaina Jolanta 184
Brahms Johannes 70
Brandys Kazimierz 81, 227
Braun Andrzej 83
Bréhier Émile 227
Breza Tadeusz 81
Browarny Wojciech 68, 268
Brown Peter 37, 38
Brzozowska Antonina 14
Brzozowski Stanisław 14
Brzóstowicz Monika 227

Buber Martin 45, 214
Buczkowski Leopold 81
Budrecki Lech 185
Budrowska Kamila 42, 93, 97
Bujnicki Tadeusz 165, 235
Burroughs William 39
Bursa Andrzej 208
Butkiewicz Zdzisław 228
Butler Judith 120

C

Camus Albert 228
Canetti Elias 185
Carr David 223
Caillois Roger 99, 252
Cassirer Ernst 100, 236
Cataluccio Francesco M. 229
Cegiełka Piotr 148
Cembrowska Justyna 275
Chabot Marc 127
Chełstowski Bogdan 157
Chirpaz François 98
Chmielewski Adam 220
Chmielowski Paweł 239
Chojecki Andrzej 187
Chojnacki Robert 201—203, 213,
239
Chołody Mariusz 22
Chrystus 23
Churchil Winston Leonard Spen-
cer, sir 81
Chwedeńczuk Bohdan 252
Chwin Stefan 90, 147, 176
Cieplińska Joanna 69
Cieślak Robert 24, 121
Cieślak Tomasz 82, 129, 204, 275
Cieślik Mariusz 263
Cieślikowska Teresa 224

Cioran Émil 14
 Conrad Joseph [właśc. Teodor Józef Konrad Korzeniowski] 130, 248
 Constant Benjamin 254
 Cuber Marta 268
 Culbertson Ely 131
 Culler Jonathan 217, 218
 Cwojdzińska Anna 22
 Czachowska Agnieszka 76, 91, 92
 Czaplewicz Eugeniusz 59
 Czapliński Przemysław 15, 20, 40, 41, 43, 44, 51, 69, 152, 153, 174, 175, 210, 223, 260, 268, 272, 273, 279
 Czcibor-Piotrowski Andrzej 8—10, 12, 13, 15—18, 22, 54, 58, 59, 61, 69, 70, 72, 73—144, 154, 155, 250, 277—280
 Czermińska Małgorzata 69, 164
 Czerniak Stanisław 43
 Czerska Tatiana 204
 Czerwiński Marcin 73

Ć

Ćirlić Dorota Jovanka 43

D

Dalewski Zbigniew 118
 Dante Alighieri 229
 Darska Bernadetta 29
 Dąbała Jacek 251
 Dąbrowski Benedykt 81
 Dąbrowski Mieczysław 266
 Deleuze Gilles 35, 187
 Derda-Nowakowski Michał 273—275
 Derrida Jacques 19, 177—179, 187, 192, 193, 252

Descartes René 257
 Deutsche Rosalyn 44
 Dichter Wilhelm 83
 Dobraczyński Jan 81
 Donato Eugenio 141, 142
 Doroszewski Witold 110
 Dostojewski Fiodor 228
 Doubrovsky Serge 247
 Drąg Bronisław 121
 Drewnowski Tadeusz 23, 61
 Drwięga Marek 22, 111, 234
 Drzeżdżon Jan 150, 151, 153
 Dudała Agnieszka 63
 Dudek Zenon Waldemar 141
 Dunin Kinga 40—43, 78, 204, 268
 Dunin-Wąsowicz Paweł 203—206, 268
 Dutka Czesław P. 62
 Dybel Paweł 22, 23, 45, 50—52, 67, 90, 92, 103, 122
 Dygat Stanisław 81
 Dziadek Adam 68, 69, 225, 252
 Dziamski Grzegorz 255

E

Eco Umberto 230, 231
 Eksteins Modris 29
 Eliade Mircea 73, 117, 118, 128, 129
 Eneasz Aleksandryjczyk, bp. 156
 Eustachiewicz Lesław 102

F

Falicka Krystyna 60, 165
 Falicki Jerzy 60
 Fedewicz Maria Bożena 68, 143, 248
 Fik Ignacy 232

Filipiak Izabela 174, 175
Fiut Aleksander 129
Fleischer Michael 204, 205
Fokkema Douwe 12, 13, 255
Foks Darek 207
Foucault Michel 14, 31, 35, 38, 47, 54,
55, 57, 58, 69, 70, 138, 150, 185—
187, 213, 241, 267
Fourier Jean 158, 159, 182
Franaszek Andrzej 43
Franczak Jerzy 9, 10, 12
Franus Ewa 32
Freud Zygmunt 34, 35, 45, 50, 53, 67,
97, 99, 122, 141, 143, 243
Fryde Ludwik 233
Frye Northrop 68

G

Gadamer Hans Georg 45
Gajzler Eliza 76
Galant Arleta 42
Galant Jan 152
Garaudy Roger 227, 228
Gazda Grzegorz 71
Genette Gérard 272
Gergen Kenneth 224
Gębala Stanisław 165
Gibas Jarosław 207
Giddens Anthony 21, 25, 26, 158
Girard René 78
Głębski Jacek 148
Głogowski Tomasz M. 208
Głowiński Michał 80, 83, 156, 165,
173, 176, 224, 230
Goerke Natasza 251
Gombrowicz Witold 18, 33, 53, 76,
94—96, 102, 117, 119, 163—168,
172, 174, 207, 209, 213, 219, 222,

223, 226, 228—236, 241, 242,
245—248, 250
Gosk Hanna 64, 265
Gostyńska Dorota 142
Goszczyńska Mirosława 78
Goździkowski Andrzej 147
Grajewski Wincenty 14, 65, 133, 155
Greń Z. 233
Gretkowska Manuela 17, 22, 63, 64,
158, 207, 262—265
Grędziński Stanisław 188
Grochowski Grzegorz 65, 68, 69, 98
Gromczyński Wiesław 227
Grosz Elizabeth 212
Gruszczyński Piotr 268
Grych Paulina 264
Grynberg Henryk 86, 89, 91
Gutkowska Barbara 69, 151, 157
Gutowski Wojciech 189, 194, 239—
241
Guze Joanna 254

H

Hamon Philippe 60
Hardy Barbara 223
Hassan Ihab 11, 12, 247
Hawkes John 208
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 192,
193, 214
Heidegger Martin 45, 214
Heraklit z Efezu 215
Herling-Grudziński Gustaw 165,
244
Hłasko Marek 148, 226
Holender Małgorzata 174
Hołówka Jacek 220
Horodyski Aleksander 81
Hornung Magdalena 121

Horubała Andrzej 17, 22, 260, 264
 Hrynaczk Tomasz 204
 Hultberg Peer 54
 Husserl Edmund 165
 Hutnikiewicz Artur 30, 240

I

Imieliński Kazimierz 37
 Ingarden Roman 231, 232
 Inglot Mieczysław 234, 235
 Irzykowski Karol 71, 175, 176
 Iwasiów Inga 22, 29, 42, 113, 139,
 204, 259, 262, 268, 270
 Iwaszkiewicz Jarosław 17, 37, 71, 119,
 272

J

Jabłońska-Dzierża Joanna 99
 Jakóbczyk Jan 175, 176
 Jakubowicz Martyna 197, 238
 Jamrozek-Sowa Anna 81, 98
 Jamrozik Zbigniew 60
 Janaszek-Ivaničková Halina 13, 255
 Janicka Krystyna 30
 Janion Maria 81, 82, 86, 90, 189,
 240, 241, 265
 Jankowski Jerzy 188
 Jaroński Zbigniew 31
 Jarzębowski Zbigniew 268
 Jarzębski Jerzy 7, 17, 20, 40, 41, 45,
 66, 69, 148, 163—167, 223, 231,
 232, 234—236, 272
 Jasieński Bruno 30, 31, 187, 188
 Jaspers Karl 228, 248
 Jastrzębski Jerzy 239
 Jauss Hans Robert 16
 Jawłowska Aldona 33, 61

Jaworowski Mateusz 204
 Jaworski Eugeniusz 110
 Jaworski Stanisław 14, 133, 155, 167
 Jędrzejczak Marcin 121
 Jędrzejko Ewa 110
 Jung Carl Gustav 90
 Jusiak Janusz 59, 278

K

Kaczmarek Robert 25
 Kaczorowski Aleksander 22, 25,
 263, 268
 Kaczyński Maciej 146
 Kalicki Rajmund 229
 Kandziora Jerzy 69
 Kania Ireneusz 23, 38, 94, 229
 Kaniewska Bogumiła 99, 100, 143
 Kant Immanuel 165
 Kareński-Tschurl Mateusz 31
 Karpiński Daniel 174
 Karwowska Bożena 22
 Kasperski Edward 59, 71
 Kermod Frank 218
 Kęder Cezary K. zob. Kęder Konrad
 Cezary
 Kęder Konrad Cezary 8—10, 12, 13,
 15—19, 54, 58, 61, 69, 70, 72, 145,
 148, 149, 154, 193, 197—258, 277—
 280
 Kierkegaard Søren 37, 228, 239
 Kijowski Andrzej 233
 Kirchner Hanna 226
 Kirsch Donat 150—152
 Kisiel Marian 14, 19, 40, 112, 159,
 208, 226
 Kitliński Tomasz 59, 60, 278
 Klamann Grzegorz 34
 Klejnocki Jarosław 204

Klekot Ewa 21
Kletowski Piotr 63
Kloch Zbigniew 125
Klusak Jarosław 112
Kłoczkowski Jan Maria 241
Kłosińska Krystyna 62, 97
Kłosiński Krzysztof 53, 54, 62, 65,
115, 117, 178, 224
Kmita Jerzy 233
Kobylińska Ewa 36
Kochanowski Jacek 58, 125
Kochańczyk Alina 162
Kofta Krystyna 262, 263
Kołakowski Leszek 112
Komendant Tadeusz 31, 138, 148,
154, 156, 160, 161, 170, 180, 185,
187, 194
Komolka Jan 153, 209
Konwicki Tadeusz 69, 81
Kopacki Andrzej 121
Kopciewicz Lucyna 261
Kopeć Zbigniew 204, 249
Kornhauser Julian 41, 151, 153
Korsak Tadeusz 121
Kosowska Ewa 110
Koterbski J. 239
Kott Jan 117, 128
Kowalczyk Izabela 16, 17, 22, 32, 34,
35, 40, 42—44, 72
Kowalska Aniela 157, 248
Kowalska Małgorzata 93
Kozak Beata 184, 188, 194
Kozielecki Józef 69
Koziołek Ryszard 248, 249
Kozyra Katarzyna 17, 34
Krakowski Piotr 29
Krasuski Krzysztof 226
Krawczyńska Dorota 85, 86, 89, 91
Kristeva Julia 32, 51, 52, 58, 59

Kroński Juliusz 62
Krupiński Piotr 268
Kruszyński Zbigniew 229, 251
Krzemieniowa Krystyna 40
Krzyszowiec Marcin 119
Krzysztoń Jerzy 209
Kubicki Roman 10, 280
Kuderowicz Zbigniew 227
Kuderski Jacek 145
Kuderski Wojciech 145
Kundera Milan 266
Kühl Olaf 213, 234, 235
Kulik Zofia 34
Kuncewiczowa Maria 81
Kuryluk Ewa 174, 175
Kutter Peter 67
Kuźma Erazm 77, 81, 159, 249
Kwiatkowski Jerzy 239

L

Labuda Aleksander 133, 139, 155
Lacan Jacques 35, 50, 67, 90, 97, 212
Lachman Magdalena 42, 204—208
Lachowska Dorota 248
Lalak Mirosław 69, 81, 154, 155,
160—162
Lam Andrzej 103
Lang Hermann 90, 98
Laqueur Thomas Walter 145, 146,
149
Lawrence David Herbert 39
Le Goff Jacques 23
Lechoń Jan [właśc. Leszek Serafi-
nowicz] 162, 165
Lejeune Philippe 14, 133, 139, 155,
247
Lem Stanisław 7
Lesman Karol 229

Leszczyński Grzegorz 103
Leszkiewicz Paweł 42
Leszkowicz Paweł 207
Leśniak Andrzej 146
Lévinas Emmanuel 45, 214, 225
Lévy-Valensi Amado 214
Lewańska Ariadna 183, 225
Lewicki Zbigniew 255
Libera Zbigniew 34
Lipski Leo 83
Lis Renata 158
Loyola Ignacy, św. 158, 159, 182
Lubas-Bartoszyńska Regina 14, 133,
139, 155, 248
Lyotard Jean-François 10

Ł

Łapiński Zdzisław 33, 94, 163,
165–168, 223
Łebkowska Anna 14, 65
Łęcki Krzysztof 62
Łoziński Józef 150, 151, 153
Łubiński Sławomir 151, 153
Łuczeńczyk Andrzej 151
Łukasiewicz Jacek 23
Łukasiewicz Małgorzata 16, 121

M

Mach Jakub 57
Maciejczak Marek 93
MacIntyre Alasdair 220, 224
Mackiewicz Paweł 268
Madaliński Artur 17, 45
Madej Bogdan 209
Madejski Jerzy 268, 271
Madeyska Ewa 22, 264
Magnone Lena 279, 280

Majchrowski Zbigniew 65, 66, 77,
189, 240, 265
Majeran Tomasz 204
Majerski Paweł 14, 31, 204, 207
Makowiecki Andrzej Zdzisław 239
Maliszewski Karol 113, 268
Man Paul de 142, 143, 248
Marcel Gabriel 228
Marecki Piotr 204
Margański Janusz 63, 109, 230, 252
Markiewicz Henryk 69, 219, 224
Markowski Michał Paweł 24, 64,
145, 146, 231
Marszałek Magdalena 68
Martuszevska Anna 65, 77, 163
Marx Jan 239
Masłowska Dorota 45, 207
Matuszewski Krzysztof 31, 138, 185
McNair Brian 21, 25
Meissner Janusz 81
Mele Salvatore 43
Melecki Maciej 204
Merleau-Ponty Maurice 92, 93
Michnik Adam 58
Miciński Bolesław 58
Mickiewicz Adam 272
Migasiński Jacek 93, 98
Milecki Aleksander 219
Miller Henry 39
Miller Maciej 40
Miłosz Czesław 129, 165
Mitosek Zofia 65
Mizerka Anna 205
Mizerkiewicz Tomasz 44, 227
Mizielińska Joanna 62, 63, 120, 121
Mizińska Jadwiga 59, 278
Mizuro Marta 204, 268
Mogutin Jarosław 45
Momro Jakub 192, 193

Monroe Marilyn [właśc. Norma Jean Baker] 145
Morawski Stefan 62, 71, 226
Morcinek-Cudak Barbara 208
Mostowik Marta 7
Mounier Emmanuel 257
Mruwczyński Marcin 276
Musiał Grzegorz 119, 174
Myszkowski Krzysztof 174
Myszor Przemysław 145
Myśliwski Wiesław 99, 100

N

Nałkowska Zofia 68, 71, 90, 232
Nasierowski Jerzy 148
Nead Lynda 32
Nęcka Agnieszka 22, 63, 64, 160, 174, 192, 268
Niedzielski Czesław 69, 77, 249
Nietzsche Friedrich 228, 229, 239
Niewrzęda Krzysztof 213
Nowacki Dariusz 15, 17, 22, 40—45, 62, 76, 77, 104, 107, 115, 118, 129, 132, 133, 148, 154—156, 170, 201, 204, 205, 216, 221, 223, 230, 245, 248, 255, 256, 260, 264, 267, 268, 272, 273, 276
Norwid Cyprian Kamil 235
Nowakowski Marek 226
Nycz Ryszard 9, 29, 60, 68, 71, 156, 157, 163, 167, 213, 222, 224, 277

O

Ochab Maryna 46, 189, 240, 265
Odojewski Włodzimierz 78, 98
Ojcewicz Grzegorz 45
Okoniewska Magdalena 40

Okopień-Sławińska Aleksandra 163, 165
Okulicz-Kozaryn Radosław 205
Olejniczak Józef 165, 272
Opacki Ireneusz 20
Oracz Ewa 26
Orłoś Kazimierz 209
Orska Joanna 12, 13, 40, 42, 71
Orski Mieczysław 201, 242, 250, 251
Ortwin Ostap [właśc. Oskar Katzenellenbogen] 14
Orzeszkowa Eliza 224
Osęka Andrzej 99
Ossowska Maria 253
Ostaszewski Robert 83, 100, 123, 125, 131, 177, 268
Ostrowski Andrzej 25
Owczarek Bogdan 65, 69

P

Paczoska Ewa 101
Parnicki Teodor 77, 213
Pasewicz Edward 121
Pasterski Janusz 42
Pastuszek Andrzej 151
Paszek Jerzy 20, 115
Pawlik Jerzy 99
Pawłowski Janusz 33, 94, 95, 102, 217
Peiper Tadeusz 29
Pessel Włodzimierz Karol 204
Petersowa Zofia 81
Pękala Teresa 255
Pieniążek Paweł 252
Pietrych Krystyna 82, 129, 204, 275
Pietrzak Marcin 268

Pietucha Piotr 22, 63, 64
 Pilarski Przemysław 122
 Piłsudski Józef 84
 Pisarski Mariusz 201, 206, 208, 242
 Piskor Stanisław 18, 187
 Pistolet Michał W. [właśc. Michał Wojciechowski] 22, 63
 Piszczatowski Paweł 90
 Planeta Grzegorz zob. Dunin-Wąsowicz Paweł
 Platon 94
 Plebanek Grażyna 262, 263
 Plessner Helmuth 45
 Pluszka Adam 263
 Pluta Jerzy 167
 Podbielski Henryk 110
 Podraza-Kwiatkowska Maria 189, 239, 241
 Porębski Mieczysław 99
 Powaga Wojciech 145
 Prokopiuk Jerzy 34, 141, 242
 Proust Marcel 225
 Prus Bolesław [właśc. Aleksander Głowacki] 101
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 239
 Przybyłowska Maria 185
 Przybysz Piotr 257
 Przybyszewski Stanisław 67, 125, 189, 239—241
 Przychodniak Zbigniew 43, 51
 Przymuszała Beata 22—24, 29, 30, 32—34, 104, 129
 Putrament Jerzy 81
 Pytasz Marek 165

Q

Quignard Pascal 192, 193

R

Rabelais Franciszek 24
 Rabińska Krystyna 29, 37
 Rabizo-Birek Magdalena 201, 203, 205, 206, 217
 Radkiewicz Małgorzata 125
 Ratajczak Wiesław 205
 Reiche Reimut 36
 Rembowska-Płuciennik Magdalena 78, 93, 98, 99, 121
 Rerak Sebastian 7, 63
 Rewaj Joanna 262
 Ricoeur Paul 45, 133, 150, 151, 155, 157, 158, 224
 Riffaterre Michael 60, 224, 225
 Ritz German 119, 121—123, 125, 126
 Rogala Stanisław 81
 Rogoziński Robert 267
 Rogoziński Julian 228
 Rojek Artur 145
 Rosiek Barbara 147, 261
 Rosiek Stanisław 176, 177
 Rosner Katarzyna 65, 151, 220, 221, 223, 224
 Roudiez Leon R. 32, 58
 Rougemont Denis de 46, 102
 Rousseau Jan Jakub 27
 Rozenzweig Franz 45, 214
 Różewicz Tadeusz 23, 81, 82, 104
 Różycka Dorota 204
 Rudnicki Adolf 81
 Rudzka Zyta 22, 174, 265, 266
 Rusinek Wojciech 268, 272
 Rutkowski Krzysztof 192
 Rygielska Małgorzata 272
 Rykner Arnaud 101, 102

S

- Sade Donatien-Alphonse-François de, markiz 37, 48, 76, 158, 159, 182, 183, 186, 190, 195
Sadkowski Wacław 39
Sajkiewicz Violetta 204, 207
Salgas Jean-Pierre 241, 247
Salomon Ernst von 184
Samson Hanna 21, 259—261, 263
Sandauer Artur 233, 234
Saner Hans 248
Saramonowicz Małgorzata 174
Sartre Jean-Paul 111, 227—229, 234
Sawicki Franciszek, ks. 112
Sawicki Stefan 235
Scheide Carmen 125
Scheler Max 45
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 214
Schiling Ewa 40
Schopenhauer Arthur 228, 239, 240
Schubert Ryszard 150, 152, 167
Schulz Bruno 147, 148, 207, 226, 233
Segal Hanna 103
Seymour Wendy 22
Sheppard Richard 77
Shuty Sławomir [właśc. Sławomir Mateja] 207, 263, 264
Siemaszko Piotr 130
Siemion Piotr 260, 264
Sieniewicz Mariusz 44, 45
Sieradzki Ignacy 54, 62
Simon Claude 187
Siwecki Piotr 204
Skarga Barbara 112, 214, 215, 219, 225
Skotnicka-Maj Anna 114
Skrendo Andrzej 268, 272
Skwarczyńska Stefania 68, 69
Sławiński Janusz 65, 77, 80, 81, 163, 167, 224, 235
Słyk Marek 150, 152
Smoczyński Rafał 205
Smulski Jerzy 69
Sobolczyk Piotr 268, 272
Sobolewska Justyna 17, 45, 204
Sokołowski Adam 268
Sołtysik Marek 152
Sontag Susan 62
Sosnowski Jerzy 70, 71
Sosnowski Maciej 146
Speina Jerzy 69, 77, 249
Stala Marian 23, 33, 41
Stankiewicz Jerzy 59
Starost M. 232
Stasiuk Andrzej 148, 272
Stern Anatol 31
Sterna-Wachowiak Sergiusz 188
Stokfiżewski Igor 204
Strękowski Jan 204
Strindberg August 239
Strumyk Grzegorz 174
Strzeмиński Władysław 58
Suchodolski Bogdan 100
Sulikowski Andrzej 165
Szahaj Andrzej 43
Szaket Jan zob. Kęder Konrad Cezary
Szaruga Leszek 69
Szczepański Jan Józef 233
Szczuka Kazimiera 63
Szewc Piotr 63
Szkółut Tadeusz 255
Szołc Izabela 261
Szulżycka Alina 21, 25, 158
Szyłak Aneta 16

Szymanowski Adam 231
 Szymanowski Karol 62
 Szymańska Adriana 174
 Szymborska Wiśława 71
 Szymczak Mieczysław 73
 Szymutko Stefan 43

Ś

Śliwiński Piotr 40, 43, 51, 152, 153,
 174, 175, 210, 279
 Śmieja Wojciech 119, 268
 Śmietana Urszula 266
 Śnieżko Dariusz 268
 Świeściak Alina 62
 Święch Jerzy 82, 87, 88

T

Taborski Roman 125, 240
 Tarnogórska Maria 213
 Tatarkiewicz Anna 73, 99
 Tempczyk Michał 218
 Terlecki Olgierd 62
 Theweleit Klaus 184, 188, 194
 Thompson Ewa 235
 Thuong Nicolas 23
 Titmarsh Mark 43
 Tittenbrun Jacek 78
 Todorow Tzvetan 59
 Tokarczuk Olga 101
 Tokarz Bożena 187
 Tomasz, św. 214
 Tomczyk Łukasz 154
 Tomkowski Jan 201, 208
 Tramer Maciej 62, 112, 159, 192, 265
 Tresidder Jacek 118
 Trębicki Jerzy zob. Nasierowski Je-
 rzy

Trzebiński Jerzy 65
 Trzynadłowski Jan 62
 Turczyński Andrzej 156
 Tyrowicz Stanisław 248

U

Ubertowska Aleksandra 67
 Ubertowski Adam 8—10, 12, 13, 15—
 19, 54, 58, 61, 69, 70, 72, 145—195,
 207, 277—280
 Ugrešić Dubravka 43, 61
 Ullicka Danuta 71
 Ulman Anatol 62
 Uniłowski Krzysztof 17—19, 41, 43,
 45, 71, 72, 75—77, 110, 114, 117,
 130, 138, 149—151, 154, 158—161,
 165, 169, 170, 172, 174, 178, 180,
 181, 187, 201, 202, 204, 207, 212,
 213, 219, 232, 237, 242, 246—248,
 254—257, 268, 272, 273, 275
 Urbaniak Paweł 268
 Uzdański Grzegorz 146

V

Valéry Paul 176
 Varga Krzysztof 204, 207, 250
 Villon François 24
 Vogler Henryk 233

W

Waelhens Alphonse de 234
 Walas Teresa 19
 Walewska Katarzyna 99
 Wańkowicz Melchior 81
 Warkocki Błażej 44, 78, 119, 120,
 124, 268

Wawrzyszko Paweł 277
Weinert Maria 24
Weininger Otto 239
Welsch Wolfgang 10, 280
Wencel Wojciech 268
White Hyden 220, 221
Wieczorkiewicz Anna 22
Wiedemann Adam 204, 208, 217
Wiśniewska Lidia 24, 93
Wiśniewski Jacek 255
Wiśniewski Janusz Leon 148
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 39, 207
Witkowski Michał 17, 40, 44, 45, 119, 121, 204, 207, 263, 268—272
Witosz Bożena 24, 32
Wittlin Józef 139
Wołkowicz Anna 248
Wroczyński Tomasz 103
Wroniak Julita 247
Wróbel Zdzisław 38, 39, 46
Wróblewski Bogusław 152
Wyka Kazimierz 239
Wyszyńska Małgorzata 35

Z

Zagajewski Adam 70, 152
Zaleski Marek 40, 43, 44, 139—143
Zapolska Gabriela 97
Zawada Ksymena 174, 187
Zawilski Apoloniusz 81
Zaworska Helena 31
Zegadłowicz Emil 54, 62, 115, 148
Zeidler-Janiszewska Anna 10, 255, 280
Zieleńczyk Adam 239
Ziemkiewicz Rafał 17, 22, 63, 264
Zieniewicz Andrzej 69
Zimand Roman 205
Ziomek Jerzy 29, 62, 224
Ziółkowska Beata 22

Ż

Żabicki Zbigniew 226
Żebrowska Alicja 34
Żeromski Stefan 85
Żmijewski Artur 34
Żukrowski Wojciech 81
Żurawiecki Bartosz 40, 121
Żurowska Maria 46

Agnieszka Nęcka

Bodily (un)covers
Erotic discourses in Polish prose after 1989

Summary

Thinking about sexuality, we used to boil it down to a physical act of uniting lovers, the pictures of which are available in a wide array of possibilities: from pornographic presentations and erotically marked art to a life dominated by voyeuristic tendencies. Sexuality, though, is this sphere of human activity in which the surfaces of mutual relations of the psychology of an individual, philosophy, anthropology overlap and through which they are made manifest. Title erotic discourses show how the findings by Michel Foucault make themselves manifest 'in practice', according to which sexuality functioning in the "power-knowledge-pleasure" system, is verbose these days, as a result of which we deal with a paradox: speaking constantly about sex is contrasted with telling about it in the categories of mystery. Thus, the discourse is a tool of power thanks to which one can reach a sexual subject, though a fairly specific tool, the one which uncovering eroticism, covers it at the same time.

The key words of the book title — discourse, eroticism, physicality — were used not only in order to show sexuality from the angle of a thematic choice underlying the artistic practice or a linguistic surface, but above all, to overlap different perspectives. *Rzeczy nienasycone*, *Cud w Esfahanie*, *Straszne dni* by Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Antologia twórczości p.* by Cezary K. Kęder and *Szkice do obrazu batalistycznego* by Adam Ubortowski served as an example confirming the thesis according to which for the contemporary writers eroticism is becoming a starting point for discussing such problems as initiation, outsiderism, sexuality, problems with describing intimacy of experiencing, lack of authenticity and need to articulate it. The sphere of eroticism allows for speaking about one's own biography,

emphasis being put on the troubles deriving from the need of a public self-expression. The level of the subject-matter (eroticism as one of many human experiences to be described) is nowadays the lowest of the very surfaces, above which the subsequent spaces, are showing a "suspension" between modernism and postmodernism. Undergoing an "imperative of a public transparency", sexuality provokes the questions on the freedom of art again, resembles the difficulties with defining human identity, encourages doubts concerning thinking and presenting habits, having their roots in a Christian ban on revealing nudity and a prudish treatment of eroticism in the 19th century. Interwar avant-garde tendencies, highlighting youth, sensuality, homosexuality or primitiveness, led to the "movement" of physicality from the margins to the space of a "dominating medial discourse", uncovering with the use of an experimental going beyond what has been covered for centuries. Year 1989 and yielding the Polish culture to the dictate of the market and rules of the consumerist world, sealed the change of the sexual code which looks for other ways of articulation beyond the semantics of openness, medial staging, pleasure and fun allowed these days.

Agnieszka Nęcka

Körperliche Aufzüge (Bedeckungen) Erotische Diskurse in der polnischen Prosa nach 1989

Zusammenfassung

Mit der „Sexualität“ ist meistens nur der Akt der körperlichen Vereinigung der Geliebten gemeint, die in pornografischen Darstellungen, in der durch Erotisches gekennzeichnete Kunst aber auch in voyeuristischen Tendenzen zur Verfügung gestellt werden können. Die Sexualität ist aber eine solche Sphäre der menschlichen Lebensaktivität, in der sich die Ebenen der Wechselbeziehungen zwischen Psychologie des Individuums, Philosophie und Anthropologie überlagern und dank deren sie sich vergegenwärtigen können. Die oben genannten erotischen Diskurse zeigen, wie Michel Foucaults Feststellungen „in der Praxis“ vergegenwärtigt werden. Foucault behauptete nämlich, dass die in dem System: „Macht — Wissen — Genuss“ erscheinende Sexualität heutzutage „verquatscht“ wird und infolgedessen hat man mit einem Paradox zu tun: ständiges Ge-

schwätzt über Sex stoßt mit der Betrachtung des Sexes als ein Geheimnis zusammen. Der Diskurs ist also ein Werkzeug der Macht, dank dem man zum sexuellen Subjekt kommt. Das ist aber ein ganz spezifisches Werkzeug, das die Erotik entblößend, sie zugleich verschleiern kann.

Die den Titel des vorliegenden Buches bildenden Schlüsselwörter — Diskurs, Erotik und Körperlichkeit — wurden nicht nur zu dem Zwecke gebraucht, die Sexualität unter dem Gesichtspunkt der in der Kunstpraxis und in der linguistischen Schicht gewählten Themen zu zeigen, sondern vor allem die gegenseitige Überlagerung von verschiedenen Perspektiven erscheinen zu lassen. *Unersättliche Dinge, Ein Wunder in Esfahan, Schreckliche Tage* von Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Die Anthologie der Werke* von Cezary K. Kęder und *Skizzen zum Schlachtenbild* von Adam Ubertowski sollten die These bestätigen, dass der Erotismus für zeitgenössische Schriftsteller ein Ausgangspunkt ist für die Diskussion über solche Themen wie Initiation, Außenseitersein, Geschlechtlichkeit, Probleme mit der Schilderung der intimen Erfahrung, der Authentizitätsmangel und die Schwierigkeiten bei deren Artikulierung. Erotische Sphäre lässt die Schriftsteller über eigene Biografie und besonders über die aus dem Bedarf der öffentlichen Autoexpression resultierenden Schwierigkeiten noch vollkommener zu reden. Der Themenbereich (die Erotik als eines der mehreren beschreibungsmöglichen menschlichen Gefühle) ist also heute die niedrigste von den Schichten, über denen andere, einen gewissen „Schwebezustand“ zwischen dem Modernismus und Postmodernismus darstellenden Schichten aufgebaut werden. Die dem „Imperativ der öffentlichen Übersichtlichkeit“ unterliegende Sexualität lässt wiederum nach der Freiheit der Kunst fragen, betont die Schwierigkeiten bei Bestimmung der menschlichen Identität, spornt dazu an, die im christlichen Verbot die Nacktheit zu zeigen und in prüder Betrachtung der Erotik im 19.Jh. eingewurzelten Denk- u. Darstellungsgewohnheiten in Frage zu stellen. Die Jugend, Sinnlichkeit, Homosexualität oder Primitivität betonenden avantgardistischen Tendenzen in den Zwischenkriegsjahren haben dazu geführt, dass die Körperlichkeit aus nebensächlichen Bereichen in den Bereich des „vorherrschenden medialen Diskurses“ „geschoben“ wurde, wo das Jahrhunderte lang Verhüllte experimentell entblößt wurde. Im Jahre 1989 musste sich die polnische Kultur dem Marktdiktat und den Regeln der Konsumwelt fügen, was die Änderung des sexuellen Kodes besiegelte, der jetzt neue Artikulationsmöglichkeiten außer der heutzutage zulässigen Semantik der Offenheit, der medialen Inszenierung, des Genusses und Vergnügens zu finden versucht.

W projekcie okładki wykorzystano fotografię *czekam... po*
autorstwa Anny Legutko

Redaktor
Barbara Jagoda

Projektant okładki
Tomasz Gut

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Aleksandra Gaździcka

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1997-9

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 18,5. Ark. wyd. 18,5. Papier objętościowy
70 g Cena 22 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c., M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Finezyjny tytuł odsyła do naczelnego problemu książki: erotyzm, rodzący się z wykroczenia (poza siebie, poza kulturowe zakazy), nabiera sensu wyłącznie przez artykulację (językową, obrazową), lecz artykulacja, odsłaniając erotyzm, równocześnie go zasłania (słowem, obrazem). Spełnienie owej relacji Autorka odnajduje w powieściach Czciwora-Piotrowskiego, Ubertowskiego i Kędera, ujętych łącznie pod wspólnym określeniem „prozy erotycznej”. Książka, która z tego konceptu się wyłania, jest przekonująca historycznoliteracko, ciekawa interpretacyjnie, inspirująca metodologicznie. [...] Zdecydowało o tym uparte obstawanie przy komplikacjach tematu. Literatura ma bowiem wyrazić to, co autentyczne (sfera ludzkiej erotyki), i zaświadczyć o niemożności autentycznego wyrażania. Jest to wyzwanie modernistyczne (Ja, autentyczność) rozwiązywane środkami postmodernistycznymi (gry stylistyczne, ironia, wielość perspektyw). Chodzi więc o uwikłanie erotyki w sztuczność i sztuczność prób rozwikłania tej sytuacji, podejmowanych przez literaturę. O tym właśnie jest ta książka.

Z recenzji wydawniczej

prof. zw. dr. hab.
Przemysław Czapliński

Cena 22 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1997-9